



تقرير حالة الأدب في مصر

٢٠١٤ – ٢٠١٥م

تأليف

محمود الضبع







تقرير حالة الأدب في مصر

٢٠١٤ – ٢٠١٥م

تأليف

محمود الضبع

مكتبة الإسكندرية بيانات الفهرسة– أثناء النشر (فان)

الضبع، محمود، –1970

تقرير حالة الأدب في مصر، 2015–2014 م / تأليف محمود الضبع. – الإسكندرية، مصر: مكتبة الإسكندرية، وحدة الدراسات المستقبلية، 2016.

ص. سم. (شرفات؛ 2)

يشتمل على إرجاعات ببليوجرافية.

تدمك 0-365-452-977-978

1. الأدب العربي — مصر أ. مكتبة الإسكندرية. وحدة الدراسات المستقبلية. ب. العنوان. ج. السلسلة.

ديوي –892.709962 2016806979

ISBN: 978-977-452-365-0

رقم الإيداع: 2016/11378

المحتويات

مقدمة

تأتي أهمية قراءة المشهد الأدبي في مصر باعتباره جزءًا من القراءة الكلية للوضع الثقافي الراهن، وبالتالي إمكانية قراءة التحولات التي طرأت على هذا المجتمع، وإمكانية رصد الأطر الكبرى التي يمكن الانطلاق منها لوضع استراتيجيات ثقافية عامة تحكم مسيرة التطور، فالمستقبل الآن غدا صناعة يتم التخطيط لها والتحكم في مساراتها، وهو ما يفرض علينا قراءة الأوضاع الثقافية والاجتماعية والسياسية ومسارات البحث العلمي، والوقوف على الأنساق الكبرى، وتحديد ملامح وتوجهات الوعي المصري عمومًا.

ويأتي هذا التقرير ليقف على الأطر الكبرى والأنساق العامة التي تحدد ملامح الحالة الأدبية في مصر خلال العامين ٢٠١٤- ٢٠١٥م في الشعر، والسرد الروائي، والكتابة للطفل، والأشكال السردية الجديدة التي فرضت وجودها؛ ومنها القصة القصيرة جدًّا، مع التأصيل للظواهر الأدبية بالعودة إلى نهاية الألفية الثانية ومطلع الثالثة عندما يقتضي الأمر.

ولم يكن التقرير معنيًّا برصد قوائم وعناوين الأعمال الأدبية الصادرة في هذه الأنواع الأدبية أو بأسماء الكتاب والمبدعين، ولكنه كان معنيًّا بتقديم قراءة عامة تقف على اتجاهات الكتابة، وتقنياتها، وآليات إنتاجها وتلقيها على النحو الذي هو متحقق بالفعل على أرض الواقع. كما كان ممثلاً لاتجاه في الكتابة بالشروط التي يجب تحققها لتكون الظاهرة اتجاهًا، لذا لم تكن الأسماء الواردة والنماذج المشار إليها سوى دلالة على اتجاه الكتابة أو التوجه الغالب.

وأخيرًا فإن التقرير يمثل إطلالة على المشهد الأدبي المصري إجمالاً، ومن المؤكد فإن كثيرًا من العناصر التي تمت معالجتها باقتضاب، تقتضي وقوفًا أمامها لبحث تفصيلاتها وأبعادها. وهو ما يمكن أن توفيه دراسات متخصصة، أو تقارير فرعية يمكنها أن تستوعب ذلك.

الواقع المعاصر للأدب في مصر

منذ مطلع تسعينيات الألفية الثانية وحتى لحظتنا الراهنة (العام ٢٠١٥م) مر العالم بتحولات جذرية في كثير من مناحي الحياة، وفي إعادة صياغة عديد من المفاهيم التي كانت بالكاد قد استقرت؛ حيث كانت الثمانينيات بداية التحول نحو التكنولوجيا والمعرفية والمعلوماتية التي تطورت فيما بعد، فغدت مكونًا أساسيًّا من مكونات الثقافة مع مطلع التسعينيات وبلغت قيمتها مع نهاية الألفية الثانية وبداية الثالثة؛ بحيث لم يعد في الإمكان الفصل بين ظاهرة ما - علمية كانت أم أدبية - وأبعادها المعلوماتية. كما أصبح في الإمكان التقريب بين المادي والإنساني، فالتكنولوجي في أساسه محاكاة للفكر الإنساني، والفكر الإنساني لا يمكن الفصل فيه بين الوجداني والصرامة العلمية، بل إن الصرامة العلمية ذاتها غدت موضع شك مع فلسفات ضد المنهج وما استتبعها.

والثقافة العربية هي من جانب تمثل جزءًا من الثقافة العالمية، تتأثر بما يدور في العالم وما يواجهه من تحديات، وهي من جانب آخر تمثل أمة يتنامى بين أفرادها الوعي بخصوصية الأدب العربي ونقده، وأهمية الانطلاق من التجربة العربية وإليها، دون الانغماس في الوارد الغربي ومعطياته التي أدت بالأدب العربي لانحرافات لم تكن آثارها إيجابية في حقه.

فعلى مدى سنوات طويلة ارتبط الأدب العربي ونقده بالوارد الغربي، منذ الدعوة إلى الرومانسية وحتى الرواية الجديدة، وقصيدة النثر، والقصة القصيرة جدًّا، غير أن نهاية الألفية الثانية والعقد الأول من الألفية الثالثة شهدت محاولات للانعتاق على كلا المستويين الأدبي والنقدي، وإن كان التجريب الأدبي أسبق من النقدي؛ نظرًا لتراجع النقد - نسبيًّا - في القيام بدور الريادة، والاكتفاء بالتبعية في الأغلب، وبخاصة مع ما تشهده الشعوب العربية من ثورات وحركات تحررية وإسقاط لحكومات تجذرت عبر سنوات طوال، وتنصيب لحكومات تجريبية لا يستمر بها الحال طويلاً. والحقيقة إن هذه الثورات هي نتيجة طبيعية لمحاولات الخلخلة الفكرية التي بدأت ملامحها مع فلسفة التفكيك وما استتبعها من إسقاط للمفاهيم السياسية والاجتماعية والثقافية التي كانت مستقرة، والبحث عن



بدائل بعضها بدأت تتضح معالمه وبعضها الآخر لم يزل بعد في طور التكون ولا يمكن التكهن على وجه الدقة بملامح محددة له.

وإذا حاولنا استقراء الواقع المعاصر للأدب في مصر - حتى مطلع العام ٢٠١٥م - أمكننا الوقوف على عدد من العناصر التي يمكن اعتمادها بوصفها علامات دالة تساعد في قراءة وفهم المشهد إجمالاً؛ وهي التشابك النصي، والتجاور، وتعدد الأشكال، وغواية التجريب، والحضور الشعري وشعرية الصورة، والتحول إلى المؤسسة الفردية:

أولاً: التشابك النصي

يشير الواقع إلى أن الأشكال الأدبية أصبحت تتشابك فيما بينها وتتداخل وتستعير تقنيات من الأنواع الأخرى المجاورة وغير المجاورة.

فالنص الأدبي شعرًا كان أم نثرًا لا يكون خلوًّا بذاته، وإنما تحضر فيه تقنيات من أنواع أدبية أخرى (السردية والشعرية والمسرحية)، ومن فنون أخرى قريبة؛ مثل الموسيقى والسينما (الاعتماد على المشهدية)، ومن فنون بعيدة (تضمين ونسج المعرفية العلمية في النصوص الأدبية).

وقد قدم النقد منجزه في دراسة هذا التشابك من خلال التحليل الذي تبنته الاتجاهات البنيوية وعلوم التناص ورصدها لتداخل الأنواع الأدبية واستعارة التقنيات فيما بينها؛ مثل حضور الشعرية في الرواية، وحضور السردية في الشعر، والتداخل مع المسرح.

ويرصد الدرس الأدبي الآن مظاهر حضور الفني (موسيقى، تصوير، سينما) في النص الأدبي (رواية، قصة، شعر، مسرح)؛ حيث أثرت السينما وعالم الميديا على الكتابة الأدبية لدى كثير من الكتاب، الذين لم يكن أمامهم من سبيل سوى مواكبة التطور، وبخاصة فيما يتعلق بسيادة ثقافة الصورة؛ إذ لم يكن في إمكان الأدب أن ينفصل عن الواقع الذي أقرته هذه الثقافة.

ولم يكن الأدب العربي، والمصري منه على وجه الخصوص سوى في عمق هذه التحولات سواء بفعل التأثيرات العالمية، أو بفعل الانفتاح الثقافي والمعلوماتي الذي شهدته الشعوب العربية في التداخل الشديد بين هوياتها، وقيام ما يشبه التحالفات الأدبية التي قاربت بين الوعي الجمالي على مستوى الأدباء ومنتجهم على نحو لم يكن متحققًا بالكيفية ذاتها من قبل، وذلك بفعل قوانين الخفة والسرعة والتواصل التي تنبأ بها إيتالو كالفينو في مؤلفه «ست وصايا للألفية القادمة».

ثانيًا: التجاور

يشير الواقع إلى أن الأشكال الأدبية أصبحت تتجاور على مستوى التلقي، وتتعايش وإن كانت بدرجات متفاوتة في الحضور والهيمنة؛ إذ لم تعد هناك ذائقة واحدة. وإنما هناك تعدد وتفاوت في الأذواق، ليس بمفهوم التقسيم الكلاسيكي لقسمين فقط؛ الأول يناصر القديم ويتشدد له، والثاني يناصر الجديد ويتشيع له، وإنما بمفهوم الشرائح المتجاورة أحيانًا والمتشابكة أحيانًا أخرى، والمتعارضة أحيانًا ثالثة. إلا أنها في نهاية الأمر يمثل كلٌّ منها ذائقة لم تعد تحتكم إلى مفهوم الذوق العام الذي يمثل المؤسسة الجماعية، وإنما إلى مفهوم الذوق الخاص الذي يمثل المؤسسات الصغيرة لجماعات نخبوية، وأحيانًا مؤسسة فردية، وفي هذا استجابة للواقع السياسي والاقتصادي العالمي. فعلى الرغم من فكر العولمة الذي يسعى إلى فرض هيمنة واحدة على العالم، فإن ذلك قد أيقظ وأكد على الهويات الفرعية والجماعات الصغيرة والمندثرة التي أشعلها الإحساس بالخطر أمام محاولة تذويب الفوارق لصالح الكل الأكبر.

لقد نتج عن ذلك أن تعايشت الأشكال الأدبية منذ أقدم حضورها حتى أكثرها حداثة وأصبح لكل منها ذائقته الجمالية التي تتواصل معه.

وهذا يعني في إجماله أن حركة الأدب ليست خطية في مسار واحد، بدأت مع الكلاسيكية ووصلت إلى التطور الحادث على نحو تقدمي، وإنما هي حركة دائرية، قد تعود للوراء لتستحضر من جديد أشكال



الأدب العربي القديم (الشعر العمودي، والحكايات والأساطير، والمقامات، والتوقيعات)، وإن كان بأشكال مختلفة. وقد تعود إلى مرحلة وسيطة من التاريخ الأدبي (مثلاً مرحلة بداية التنوير في مطلع القرن الماضي: طه حسين، والعقاد، وتوفيق الحكيم، وأحمد حسن الزيات) وربما تجمع بينهما. ومن المحتمل كذلك أن تكون هذه الحركة لا خطية ولا دائرية، وإنما يحكمها قانون عدم الانتظام في انتقالها بين الأشكال، وهو الأمر الذي سيثري كثيرًا الأدب وأنواعه؛ إذ إن الالتزام بشكل واحد والإخلاص له لم يعد التزامًا أخلاقيًّا، ولا يجب أن يكون كذلك، فالشعرية، مثلاً، كانت تصل لمنتهى قمتها في المراحل التي كانت تسعى فيها إلى التحرر من الالتزام المطلق للشكل، والإخلاص المطلق للقصيدة ذاتها.

ثالثًا: غواية التجريب

إن أهم ما يميز الأدب المصري منذ بداية الألفية الثالثة حتى الآن هو التجريب المستمر في بنية الأنواع الأدبية شكلاً وموضوعًا، ذلك التجريب الذي شهد انفتاحًا وصل به في بعض الأحيان إلى تجاوز الحدود والخروج بها إلى مناطق يحتمل عدم انتمائها إلى الأدب في الأساس. وربما يحدث ذلك لعدم وضوح معيار حاكم حاسم بشأن مفهوم الأدبي وغير الأدبي في الثقافة العربية، فعلى سبيل المثال الكتابة المعتمدة على مدونات؛ مثل مدونات «الساحرة الشريرة» لسهى زكي، «وعاوزة أتجوز» لغادة عبد العال. وهما شكل من أشكال التجريب السردي، فهل تدخلان في سياق الأدب والأنواع الأدبية المتعارف عليها، أم أنهما ليستا من الأدب؟ ومن المعروف أن الثانية تحولت لمسلسل تليفزيوني بالعنوان ذاته.

وداخليًّا على مستوى النوع الواحد (الشعر، الرواية، القصة، المسرح) يمكن تمييز ملامح التجريب في بنية العمل شكلاً وموضوعًا، فجرب الشعر في شكل القصيدة نتيجة للإمكانات التكنولوجية التي سمحت بها أشكال رسم الصفحة بالكلمات، وجرب في مضمونها بفتح أفقها من خلال استعارة تقنيات السرد القصصي التي وسعت من إمكانات التجريب في الموضوع كما سيرد في تحليل المشهد الشعري.

رابعًا: الحضور الشعري وشعرية الصورة

إن حضور الشعرية في النص لم يعد مقتصرًا على القصيدة، وإنما نتيجة لاتساع مفهوم الشعرية واعتماده على التكثيف والانحراف الدلاليين من جهة، وللمحاولات المستمرة لهدم الحدود بين الأنواع الأدبية من جهة أخرى، فقد غدا الحضور الشعري ممكنًا في النص الأدبي شعره ونثره، وإن كان بدرجات متفاوتة، يمكن الكشف عنها عبر وسائل عدة؛ منها التكثيف الدلالي، وهيمنة غياب المرجع، وهدم البناء الزمني والتراتب والسببية، والإيقاع النغمي، والتلقي الذي يصنع جماليات النوع الأدبي[١].

وبالتالي لم تعد الشعرية عاملها الأوحد هو اللغة، أو الوزن العروضي، وإنما تدخل المشهد وبناء الصورة في خلق حالة الشعرية بأشكال متعددة. فالذاكرة البشرية المعاصرة، لم تعد تستقبل الصور على النحو الذي كانت تستقبله عليه مع الأسلاف، فحجم المتاح من الصور في الماضي لم يكن يتجاوز نسبة تذكر من حجم المتاح والمعروض من الصور في ذاكرة الإنسان المعاصر، بدءًا من لوحات الإعلانات والمجلات والصحف والواجهات في الشارع، وانتهاءً بشاشات العرض التي تنتهي بهاتفه المحمول، إضافة إلى مشاهداته لصور الحياة من حوله تبعًا لتنقله.

هذا الزخم من الصور لاشك أن له تأثيرات متعددة على صياغة المشهد الأدبي السردي والصورة الشعرية، التي غدت تواجه تحديًا أكبر في خلق الصورة غير العادية وغير المألوفة وغير المتوقعة. ولتحقيق ذلك عليها إحداث التكثيف والانحراف الدلاليين، وهدم البناء الزمني والتراتب السببي.

خامسًا: التحول إلى المؤسسة الفردية

عاش الأديب عالميًا وإقليميًا منذ مطلع عصور النهضة في إطار جماعة ينتمي إليها، أخذت شكل المدارس الأدبية تارة (الكلاسيكية - الرومانسية - الواقعية - الفن للفن... إلخ)، وأخذت شكل

---

(١) للمزيد حول هذه العناصر وحضورها في النص الشعري، وبخاصة قصيدة النثر، يمكن العودة إلى كتابنا، انظر: محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، كتابات نقدية ١٣٨ (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣): ١٨٥- ٢٦١ .



الأجيال الأدبية تارة أخرى (جيل الخمسينيات، جيل الستينيات، جيل السبعينيات،...)، ثم تحولت إلى الجماعات الفردية، وتطور بها الحال إلى التحول لمفهوم المؤسسة الفردية، بمعنى احتكام الأديب لجمالياته الخاصة ووعيه الخاص وعدم الانتماء لجماعة لها اتفاقات ما على عدد من المرتكزات التي تتبعها في الكتابة.

والملاحظ عمومًا على هذا التحول أنه في كل خطوة كان يقترب من تحديد ملامح الهوية الخصوصية للفرد، والانتقال به من محاولة التشابه الفكري مع آخرين إلى محاولة الاحتكام إلى الذات الفردية. وهو ما تنبهت إليه الفلسفات الغربية منذ بدأت في تقويض البنية (هدم البنيوية) والاتجاه نحو التفكيك ومفهوم المجتمع المفتوح كما سعى إليه كارل بوبر.

إن هذه التحولات جميعها في المشهد الفكري والثقافي والأدبي كانت له امتداداته وتأثيراته في الوعي العربي والمصري على وجه الخصوص (ربما نتيجة لتعدد المبدعين كميًّا مما يخلق منافسة أعلى في التحقق)، ومن ثم فإن المشهد المصري المعاصر لا يمكن فهم راهنه إلا بالقراءة الثقافية لهذه التحولات، ورصد تأثيرها على الواقع الآني.

أولاً: الشعرية المصرية المعاصرة وتحولاتها

مرت الشعرية العربية عمومًا والمصرية خصوصًا بعدد من التحولات عبر تاريخها، فانتقلت على المستوى الإيقاعي من الموزون المقفَّى، إلى الموشحات، إلى الشعر المرسل، إلى الشعر التفعيلي، إلى الشعر الكمي النبري ذي الإيقاع الكيفي (قصيدة النثر). والحقيقة أن هذه التحولات لم تكن على مستوى الشكل كما يمكن أن يشير ظاهر القول؛ وإنما كان التحول في الشكل يستتبعه تحول كامل في الموضوع (المضمون)، وإن كان المضمون أسبق في الوجود بالقوة؛ إذ هو الذي يستدعي ويلح على فعل التغيير؛ نظرًا لأن الشكل الحالي لم يعد قادرًا على حمل موضوعه الراهن، أي الإنسان بوصفه موضوعًا وقضاياه، والتطور الذي يتسارع به بفعل الزمن وتسارعِ إيقاعه.

هل يمكن اليوم على سبيل الفرض التحدث عن أغراض محددة للشعر؟ وهل يمكن البحث في القصيدة المصرية المعاصرة عن الغزل والحكمة والوصف والمديح والهجاء والرثاء...إلخ؟ لقد غابت هذه الموضوعات تمامًا عن الشعرية المصرية والعربية، وما بقي منها بمسماه تغير مضمونه تمامًا؛ مثل الوصف الذي لم يعد كما كان وصف الدابة والرحلة الشاقة والجبال والمطر والبرق والصحراء والأنهار والبحيرات، وإنما أصبح مرتبطًا بالوصف السردي ومفاهيمه النقدية، فالشاعر لم يعد مبدعًا وحسب وإنما غدا ناقدًا وفيلسوفًا وقارئًا في شتى حقول المعرفة.

ومثل موضوع الحب والتعبير عن المشاعر الإنسانية وحالاتها، والذي يمثل الموضوع الأكبر في الشعرية العربية منذ أقدم نصوصها حتى أكثرها حداثة، ولكن هل التعبير عن الحب حاضر كمثله في الماضي؟ ألم تؤثر التحولات الحضارية لطبيعة الحياة في تغيير مفهوم الشعرية عن الحب؟ وإلا فماذا يقال اليوم عن وسائل الاتصال التي أحدثت تحولاً في طبيعة الحياة البشرية بما لها من أثر نفسي يجعل الفرد أكثر شعورًا بالحرية والتعبير عن دواخله، وبما يجعل التعبير عن ذلك مضمونيًا في الشعر يقتضي تحولات جديدة.

والنوع الأدبي ذاته (الشعر هنا) لم يعد نقيًّا تمامًا، وإنما داخلته وامتزجت به أنواع أخرى أو على أدنى تقدير استعار عناصر أخرى من أنواع مجاورة قريبة الصلة أو بعيدة؛ مثل استعارة العناصر السردية من فنون السرد، واستعارة عناصر الصورة من فنون السينما، وغيرها.

إن قوانين التطور الكوني هي التي تفرض على الشعر حتمية التحول في الشكل وفي المضمون، فلكل زمن إيقاعه وقضاياه وحركة تطور كونية تتحكم في سرعته وطبيعة تداول الحياة فيه، وله أيضًا بنية عقل جمعي تحكم مسيرة البشرية التي تعيش فيه، ويتحتم عليها أن تتطور تبعًا للقوانين العامة للتطور الكوني، فهي مسيرة عليها لزامًا أن تتحرك للأمام، والشعر جزء منها لأنه بنية من بنى عقل البشرية المحكومة بالتطور.

غير أنه ينبغي الاحتراز إلى أن هذا لا يعني على الإطلاق تجاهل موروث الشعرية العربية بفعل قوانين التطور، وإنما يعني أن الشعرية المصرية عبر مسيرتها هي جزء من بنية كلية هي البنية الثقافية، التي تشبه الشعب المرجانية في تكوينها (إذ تتكون من شعب متحجرة على هيئة طبقات والطبقة العليا فقط هي الحية، وبعد زمن تموت لتولد فوقها طبقة أخرى، وهكذا) وهذا معناه أن الموروث الشعري يمثل طبقات لا يمكن التخلي عنها وإلا ما كان للحاضر الشعري وجود من أساسه، وإن كان حديثنا هنا معنيًّا بالراهن الإبداعي وعلى وجه الخصوص الرسالة ومنتجها/ المبدع، أي الإبداع من حيث هو فعل إبداعي معاصر.

١ – التحول من الجيل إلى البحث عن هوية

سيظل مفهوم الجيل قلقًا في ارتكازه إلى ما يحدده، فالجيل حقبة زمنية تشترك في سياقات تاريخية واحدة، والجيل توجه جمالي تجمع أبناءه تجربة متقاربة - وإن تعددت أوجهها - ومساقات جمالية متقاربة، وذوق عام متقارب للتلقي.



والجيل جماعة أو جماعات وضعت لنفسها أسسًا ومعايير - وإن لم تلتزم بها حرفيًّا - واتخذت لها مسميات - دالة أو غير دالة - وكرست لذواتها سياسيًّا بما يشي للأجيال التالية بتشكل ملامح عامة واتفاقات جمالية وسمات خاصة بالنوع الأدبي على نحو ما تدل عليه ملامح الأجيال.

ومن هنا تتعدد مناحي النظر إلى الجيل، وتتعدد محاولات تأطيره، وتبقى في النهاية مِلكًا لثقافة المتلقي، وذوقه، وتوجهه النقدي.

فبعض التصنيفات ترى أن الجيل يرتبط بوحدة زمانية، تتقارب فيها أعمار المبدعين، ليمكن الحكم عليهم بالتكون، والبعض يرى أن التجربة الجمالية وحدها هي العنصر الحاكم في تصنيف الجيل، وكلا التصنيفين مردود عليه.

وعليه فإن تسمية من قبيل جيل الستينيات والسبعينيات والثمانينيات والتسعينيات في الشعر المصري مثلاً، إنما هي من باب التجور شيئًا ما، ذلك أنها تميل إلى النظرة القائلة بأن كل عشر سنوات تمثل حقبة زمنية لها سماتها وملامحها الخصوصية، وهذا على الرغم من أن حدود السنوات العشر لا ترتبط بالضرورة ببداية العقد أو نهايته، فكما هو متعارف عليه فإن الحركات الأدبية تخترق دومًا مفهوم الزمن، وبشكل متلاحق.

ومن هنا، فإن قبولنا لمصطلح ومفهوم جيل ما يجب أن يحدد مسبقًا، لاحتراس التعامل معه، فالجيل لا يبدأ تجربته من حيث انتهي سابقه، وإنما يسعى للبحث عن ملامح خاصة ينطلق فيها بالضرورة من تجربة الجيل السابق إن رفضًا أو خروجًا من تحت عباءتها؛ ليبحث له عن تشكل تجربة، عما أسميناه هوية أدبية (هوية شعرية، هوية سردية، هوية مسرحية...إلخ)، وتكون له أسئلته الخاصة، وقضاياه الخاصة، على اختلاف ملامح هذه الهوية وتوجهات أصحابها.

وتنتهي حدود هذا الجيل، بظهور جيل آخر يخرج من تحت عباءته، أو تختلف تجربته، وطريقة تداوله وتناوله للأدب، وهي نهاية لا تعبر عن انتهاء الجيل أو انتهاء تجربته، بقدر ما تعبر عن تحديد قيمه الجمالية وتجربته بأسئلتها وطرائق تشكل الأدبية لديها؛ ذلك أن صوت الأقدم يظل قائمًا، وكذلك



الأقدم منه فالأقدم وهكذا، بل إن الجيل قد يحتسب منجزه النصي ليس في مرحلة هيمنته الآنية، وإنما في مراحل تزامنه مع أجيال أخرى سابقة أو تالية.

ففي الشعر المصري - على سبيل المثال - إذا كان جيل الخمسينيات قد انتقل بالشعرية من العمودية إلى التفعيلية[١]، واستن لها سننها العروضية، وإذا كان جيل الستينيات، قد اتخذ لنفسه تجربة الشعر التفعيلي، واختص فيها بمرحلة تهشيم التفعيلة، والمزج بين دوائر عروضية لا تمتزج، ثم جاء جيل السبعينيات، ليبحث عن رحابة أكثر اتساعًا، والخروج بقصيدة التفعيلة من الوقوف عند مرحلة التفاعيل، إلى مجاورتها بشكل آخر، هو قصيدة النثر، فماذا فعل جيل الثمانينيات والتسعينيات في الوطن العربي؟، وهو الجيل صاحب التجربة الممتدة في مطلع الألفية الثالثة، هل اكتفى بمجرد الكتابة على الشكلين، أم بحث عن تشكل وتشكيل لملامح تجربة يمكن أن يتصف بها أو تنتسب إليه؟

فإذا كان الخيار الأول هو الناموس الذي اتبعه شعراء هذا الجيل، فلا يحق لنا وصفهم بصفة الجيل، وإنما تكون تجربتهم امتدادًا لتجربة السبعينيين، ومن ثم لا داعي لأن نفصل بينهم، وبين السبعينيين. أما إذا كان الخيار الثاني هو طريقهم الذي سلكوه، فهنا يأتي سؤال الهوية، فما الذي عمل هذا الجيل على تقعيده؟ وما ملامح تشكله، وجمالياته؟

لقد استطاع جيل السبعينيين في مصر عبر جماعتي إضاءة[٢]، وأصوات[٣] التأسيس لملامح هوية شعرية تبدت في مفهومهم للشعر أولاً، ثم للموضوع الشعري ثانيًا، مرورًا بآليات الكتابة، ووصولاً إلى

(١) مع ملاحظة أن البدايات الأولى لقصيدة الشعر الحر (التفعيلي) لم تكن مع جيل الخمسينيات، وإنما بدأت قبل ذلك بكثير عام ١٩١٠، مع أمين الريحاني، وأحمد ذكى أبو شادي، ولكن اكتمال التجربة الفنية كان مع نازك الملائكة عام ١٩٤٥، في قصيدة الكوليرا - كما هو معروف -، وبدر شاكر السياب في قصيدته التي عنوانها «هل كان حبًّا؟»، وهنا تطل الإشكالية مرة أخرى؛ إذ هل يعتبر السياب والملائكة جيل الخمسينيات، أم جيلاً سابقًا تبعًا لاعتبارات سنة النشر؟

(٢) من المعروف تاريخيًّا أن جماعة إضاءة تكونت عام ١٩٧٧م، وضمت على نحو أساسي الشعراء: حلمي سالم، أمجد ريان، عبد المنعم رمضان، رفعت سلام، حسن طلب، عادل أحمد، شعبان يوسف، محمود نسيم، حلمي سالم، جمال القصاص، ماجد يوسف، زين العابدين فؤاد، محمد خلاف، نوري الجراح، أمجد ناصر، مروان سعد الدين، وغيرهم.

(٣) ضمت جماعة أصوات: أحمد طه، أحمد زرزور، وليد منير، عبد المقصود عبد الكريم، محمد سليمان، عبدالمنعم رمضان، محمد عيد، وغيرهم.

الناتج الجمالي على النحو الذي تتمثله التجارب الشعرية التي ما يزال بعضها مستمرًّا بفعل استمرار إنتاج أصحابها.

غير أنه مع بدء الثمانينيات في الوطن العربي لم يعد مفهوم الجيل مفهومًا حاكمًا للأدب والأدباء، بقدر ما صارت التجربة الفردية هي الحاكمة، غير أنها تجربة يمكن ضمها ضمن أنساق جماعية، يتم التقريب بينها على أساس التداول، والسؤال المشترك. وتلك سمة من سمات الحكم على الجيل من وجهة نظرنا، وهي سمة تكشف عن وعي جماعي، وعمل جماعي، وإن لم تكن هناك وثائق مكتوبة كما تم مع السبعينيين مثلاً في مجلة شعر، وإضاءة، وغيرها من الدوريات العربية.

سعى جيل الثمانينيات المصري في البداية إلى تطوير كلا الشكلين، التفعيلي والنثري، والخروج بهما عبر مرحلتين؛ الأولى في إطار الاحتكام إلى مفهوم الجيل، والثانية في إطار محاولة التأسيس الفردي، انطلاقًا من فكر الحداثة وأسئلتها، تلك التي لم يكن الاستقبال لها وتلقيها يمثل وعيًا واحدًا متحدًا كما كان مع الأجيال السابقة، وإنما احتكم التلقي إلى الوعي الفردي في المقام الأول. وداخل هذا الجيل يمكن رصد تصنيفات لتوجهات جمالية؛ منها:

- التوجه نحو الاحتفاء باللغة والإيقاع والأبنية العروضية المتوارثة في شكل جديد، والتجويد الشعري ورصانة القصيدة، وينتمي إليه شعراء؛ منهم أحمد بخيت، وأحمد الشهاوي، وإيهاب البشبيشي، وشيرين العدوي، وسامح محجوب، والسماح عبد الله الأنور، وغيرهم.
- التوجه نحو الاحتفاء بقصيدة النثر والتجريب في أبنيتها؛ ومنهم محمود قرني، وعاطف عبدالعزيز، وعماد غزالي، وهشام قشطة، وفتحي عبدالله، وعلاء خالد، وكريم عبد السلام، وفاطمة ناعوت، وغيرهم.

فعلى سبيل المثال، إذا كان شعراء السبعينيات قد احتكموا إلى جماعتي أصوات وإضاءة بدءًا من ١٩٧٧م، والقليل منهم كان خارج سياق هاتين التجربتين فنيًّا (التغريد خارج السرب)، لكن الهيمنة كانت دومًا للمرتكزات والأطر التي وضعتها هاتان الجماعتان... فإن شعراء الثمانينيات في مصر،

لم يكن منطلقهم ناتجًا عن الفكر الجماعي - وإن كانت هناك محاولات للوقوف على مرتكزات متقاربة - وإنما كان الملمح الأكبر في تجربتهم هو الاحتكام إلى الوعي الفردي.

وقد تنامى هذا الشعور فيما بعد - شعور الفردية - وساعدت عليه مرحلة التسعينيات التي أسست على نحو أوسع للمشروع الفردي، وهو ما استمر مع أجيال التسعينيات وبدايات الألفية الثالثة، ثم غدا هو السمة المهيمنة على كل الشعراء، وشمل من كان إخلاصهم لتجربة الجيل سابقًا وبخاصة من كان يطلق عليهم السبعينيين والثمانينيين؛ إذ لا يزال إنتاج معظمهم مستمرًّا، ويظل القاسم المشترك بين الجميع، هو محاولة إحداث القطيعة مع الماضي كلية، وبخاصة فيما يتعلق بالشكل والبناء، والتجريب في الموضوع وزاوية الرؤية من جهة ثانية. ومن هؤلاء الشعراء فارس خضر، وجرجس شكري، ومنى عبد العظيم، وعماد أبو صالح، وغيرهم.

لم يكن ما سبق خاصًّا بالشعر وتطوراته في مصر فقط، وإنما شمل هذا الحراك كافة الأنواع الأدبية من شعر وفنون سردية (قصة ورواية ومسرح) وكتابها، وهو ما يمكن الكشف عنه عبر استقراء المشاهد الأدبية في سياقها الإجمالي (على نحو بانورامي إذا جاز التعبير) في الرواية، والقصة بمفهومها التقليدي، ثم مع ظهور أشكال جديدة؛ مثل القصة القصيرة جدًّا، والقصيدة الومضة (الإبيجرام) والكتابة النصوصية التي تسعى ألا تنتمي لشكل معين، وإن كانت روح الشعرية كامنة فيها على نحو واضح.

٢- التحول من الوعي الجماعي إلى اليقين الفردي

وأيًّا ما كان التأثير في مفهوم الجيل أو الجماعة، فإنه من الواضح للعيان أن هناك تحولات جذرية قد لحقت التوجهات المؤسسة للأجيال والجماعات الأدبية بدءًا من ثمانينيات الألفية الثانية، وهو ما كان له أثره في طرائق الإبداع والانفتاح المتسع على التجريب بكافة أبعاده ومستوياته في هذا الجيل والأجيال اللاحقة؛ حيث لم يعد مفهوم الجيل أو الجماعة يمثل توجهًا جماليًّا على جميع أفراده الالتزام



به، وإنما غدا ما يجمع بينهم هو الاتكاء والمساندة في مواجهة صعوبات الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وهنا انهدم مفهوم نقاء النوع، فظهرت جماعات أدبية ينتمي أفرادها إلى أنواع أدبية مختلفة فبعضهم يكتب القصة، وبعضهم يكتب الرواية، وبعضهم يكتب الشعر التفعيلي، وبعضهم قصيدة النثر وبعضهم العامية... إلخ، وليس بينهم اتفاقات جمالية تخص طرائق الكتابة أو شروطًا لأشكالها، وإنما بينهم اتفاقات غالبًا ما تمثل توجهًا سياسيًّا وفكريًّا وفلسفيًّا تعبر عن الكيفية التي يرون بها الأدب بوصفه وسيلة للتعبير، وكفي.

وظهرت في هذا السياق جماعات أدبية عدة في مصر تزيد على الخمسين جماعة؛ منها جماعات ابدأ، وآدم، وإضافة، وإطلالة، والتكية، وصفصافة، وأفراس، والحقيقيون، وبداية القرن، وتكعيبة، وذات، ولمّة، ومغامير، ومنتدى هتوف، ومبدعو مصر، وكوم إمبو، وغيرها من الجماعات التي تشكلت على مدار الثمانينيات والتسعينيات وبداية الألفية الثالثة، وإن كان كثير منها قد انفض تجمعه، ولكن بقي البعض الآخر يصارع في محاولة للبقاء، واستطاع الإنجاز على نحو ما يستحق دراسته.

هنا حدث تحول آخر، وهو الانتقال من الوعي الجماعي إلى اليقين الفردي؛ حيث التخلي عن المؤسسة الجماعية لصالح الفردانية، وتحول الإيمان بالاتفاقات الجمالية للجماعة إلى تنامي الإيمان بالفرد والتجربة الفردية، وربما كان ذلك ناتجًا من نواتج فلسفة ما بعد الحداثة التي هيمنت عالميًّا بفعل العولمة؛ حيث الثورة على القيم البشرية الموروثة والتأكيد على مبدأ النسبية في كل شيء وبخاصة السلوك الإنساني، وتأكيد قدرة الإنسان على التأويل Hermeneutics، وبخاصة فيما يتعلق بتأويل دلالات سلوكه لتعني الشّيءَ عنده بينما قد تعني نقيضه عند الآخرين.

وتأتي دواوين شعرية عديدة تؤسس لهذا الوعي؛ حيث تنطلق في المقام الأول من اليقين الفردي. وهي دواوين بدأ صدورها من السنوات الأخيرة لتسعينيات القرن السابق واستمرت حتى وقتنا الراهن. وتتنوع في انتماءاتها إلى الأجيال المنتجة لها، سواء من السبعينيات أو الثمانينيات أو التسعينيات أو شعراء الألفية الثالثة، وإن كانت تتفق جميعها على الانطلاق من هذا الوعي الفردي

وهي دواوين للشعراء عزة حسين، وأحمد شافعي، ومحمد منصور، وحسام جايل، ومحمد أبوزيد، وأحمد زكريا، وحنان شافعي، وهبة عصام، وشريف الشافعي، وفردوس عبد الرحمن، وهشام محمود، ومحمود شرف، وغيرهم كثير.

تأتي هذه الدواوين مشتبكة مع هذا الوعي بإحداث القطيعة، والتأسيس لتجربتها الخاصة غير معنية بمفهوم الجيل وتشكل ملامحه بالمعنى التقليدي للجيل في فرض الهيمنة ورسم الإطار الذي لا يسمح بالخروج عنه. وتلك إحدى السمات المهمة في النظر إلى مشروع قصيدة النثر على وجه الخصوص؛ حيث يمكن القول باختصار إن كتاب قصيدة النثر انتقلوا من «سطوة الجيل إلى البحث عن هوية» بما في ذلك من اختلاف وجهات النظر وآليات تداول القصيدة، وهو ما يمكن التماسه عبر عناصر التشكيل التي تطرحها دواوينهم؛ ومنها الذات والموضوع، التمرد والتفرد، المعرفي والشعري، الوعي والقصيدة.

٣- التحول بفعل التطور الحتمي (التكنولوجيا، المثقف... إلخ)

يمكن النظر إلى التحولات التي طرأت على الشعرية المصرية المعاصرة انطلاقًا من فرضية التطور الحتمي، والتي تحوي في داخلها مقتضيات عدة تدفع إلى هذه التحولات؛ ومنها التحولات التكنولوجية، والتحولات في مفهوم الثقافة والمثقف، والتحولات في مفاهيم الحياة (الخفة، السرعة، الحركة والانتقال، التواصل)، والتحولات في المعرفة ووسائل امتلاكها وإمكانات الحصول عليها.

التحولات التكنولوجية

يعد التحول التكنولوجي أسرع وأكبر تحول عايشته البشرية في تاريخها منذ الإنسان الأول حتى الآن، فعمر الثورة التكنولوجية لا يتجاوز الواحد في المائة من عمر أية ثورة سابقة (زراعية، صناعية، تجارية)، لكن مدى تأثيرها يوازي مئات مرات عمر كل ثورة من الثورات السابقة، كما أن امتداد



تأثيرها استطاع التغلغل في كافة البقاع والمناطق البعيدة والنائية، فمن النادر الآن وجود قرية صغيرة ليس فيها تليفزيون يستقبل قنوات فضائية، أو هاتف محمول يتواصل مع العالم، وغير هذا كثير مما يدلل على سرعة وشمولية التحول التكنولوجي في الحياة المعاصرة.

وقد اعتمد هذا التحول على أدوات وتقنيات تجبر الإنسان على التعامل معه واستخدامه والثقة فيه، وهذا معناه أن الإنسان نفسه أصبح خاضعًا للآلة، وربما بدونها لا يستطيع إنجاز العمل الذي قد تحتم عليه ظروف الحياة أن يعمله الآن، فكيف سيشعل الإنسان النار بدون أجهزة وأدوات تكنولوجية، وكيف حتى سيزرع الأرض وهو قد تخلى عن أدواته التقليدية التي توارثتها أجيال من قبله على مدى آلاف السنين... ألا يكفي التفكير في هذا أن يدلل على مدى هيمنة الثورة التكنولوجية على الإنسان؟ ومن ثم على تشكيل وعيه وذائقته الجمالية، وطرائق إبداعه للشعر - بالطبع تبعًا لدرجة تأثير هذه التكنولوجيا على المبدع قربًا وبعدًا - وطرائق وإمكانات تلقيه. ويعد أبرز ملامح هذا التحول في التأثير على آلية اشتغال عقل المبدع ذاته.

قصيدة النثر المصرية والتكنولوجي

تدخلت الميديا والوسائط المتعددة والإنترنت وكافة الوسائط التكنولوجية في صياغة مفاهيم الثقافة والعلم والمعرفة، وتدخلت كذلك في الإبداع الأدبي عمومًا، وقصيدة النثر على وجه الخصوص، وذلك ما يمكن رصده عبر مستويين:

المستوى الأول: عبر وسائط تداول هذه النصوص، وهو ما يؤثر بدوره في إقرار ما يمكن تسميته بجماليات التلقي، وهو مكون مهم وأساسي من مكونات الشعرية المعاصرة، في احتكامها إلى الذائقة والذوق.

المستوى الثاني: عبر آلية اشتغال عقل المبدع في كتابة نصه.

المستوى الأول: وسائط التداول

إن التأمل في مسار حركة الشعرية في مصر منذ المدرسة الكلاسيكية، يؤكد لنا احتكامه إلى فرض الهيمنة والوصاية على الأجيال اللاحقة عبر العصور، وهو ما أدى إلى منع كثير من حركات التطور أن تتحقق عبر التاريخ، وذلك من خلال التحكم في وسائل النشر والإعلام، وهو ما تعرض له كثير من الكتاب في الأجيال السابقة قريبة العهد منا، مع كتاب الشعر التفعيلي في منتصف القرن الماضي؛ أمثال عبدالحميد الديب وأمل دنقل وصلاح عبدالصبور، وكتاب الرواية؛ أمثال نجيب محفوظ ويوسف إدريس، وغيرهم كثير ممن لم تتح لهم في بداية حياتهم أن تنشر أعمالهم؛ لكونها تخالف الذائقة الكلاسيكية السائدة، وبعض هؤلاء عندما تولى الريادة فرض وصايته على الشعراء من بعده بالمنطق ذاته الذي واجهه مع سابقيه.

غير أن هذه الوصاية قد سقطت منذ التسعينيات من القرن الماضي بفعل التطور التكنولوجي والفضاء الإلكتروني الذي أتاحه الإنترنت ووسائل الاتصال المعاصرة عمومًا، وتطور وسائل وأدوات الطباعة وسهولتها قياسًا لما كان قبلاً، فلم تعد الكتابة تحتكم إلى الوصاية لكي تأخذ طريقها إلى النشر، وإنما أصبح في إمكان الكاتب أو المبدع أن ينشر عمله على صفحات المواقع الإلكترونية وبخاصة المنتديات المتخصصة التي تتيح ذلك بلا شروط، وتتيح كذلك إمكانية استقبال التعليقات والردود السريعة والمباشرة، وأن ينشر أعماله في طبعات خاصة دون خضوعها لضوابط وشروط التزامها بالنوع الأدبي. وبعيدًا عن الحكم بجودة المستوى الفني من عدمه، فإن هذا الوسيط فرض وجوده، وتدخل على مستويات عدة في نشر وإقرار قصيدة النثر بطرق ما كان لها أن تحدث لولا وجودها. فلو أن قصيدة النثر كانت في زمن آخر يخلو من الفضاء الإلكتروني والتطور التكنولوجي في الطباعة لكان لها أن تستهلك وقتًا أكثر مما هو عليه الآن لكي تستطيع الإعلان عن وجودها.

وبشكل عام فإن التكنولوجيا والميديا قد أحدثت خلخلة في منظومات المجتمعات بمؤسساته الاقتصادية والتعليمية والأخلاقية والإنتاجية، وأدت إلى تطورات بعيدة المدى على المستويات



السياسية والدينية والفكرية، وهو ما سمح لكثير من شباب الأمة العربية أن يظهر بأفكاره ويساهم في الفضاء الثقافي، ويبدع في مجالات العلوم والفنون، وهو - أيضًا - ما استطاع جيل من شعراء قصيدة النثر أن يعتمدوا عليه اعتمادًا كليًّا في نشر إبداعاتهم عبره، والتقائهم من خلاله على نحو يخالف وسائل النشر الورقية التي كانت هي السبيل الأوحد من قبل، وهو ما أوجد في إجماله تحديات ثقافية أمام التراث الإنساني عمومًا، وظهرت معطياته في كثير من جوانب حياتنا المعاصرة.

ومن هذه التحديات التي ترتبط بالتحدي الثقافي، تحدي تحول أدوات ووسائل الثقافة من الشفاهية والكتابية إلى الصورة والحركة والمالتيميديا (الوسائط المتعددة من صوت ولون وحركة)، واعتمادها على التكنولوجيا متقدمة الصنع، مما تطلب التحول في طبيعة الكتابة ذاتها، ووسائل تقديمها من جهة، واستيعاب هذه الكتابة للقيم المعاصرة التي لحقت العلاقات الإنسانية من جهة أخرى، فظهرت على السطح مثلاً قضايا؛ مثل الهوية الثقافية، وإقامة جسور التواصل بين التراث والمعاصرة، ورصد الذات الإنسانية عبر هذا الخضم المتلاحق من التطور، وهذا ما يرد مثلاً على حصر وتضييق مجال قصيدة النثر في مجرد اليومي والمعيش فيما سمي بالقصيدة اليومية والاهتمام بالتفاصيل والمشاهدات العابرة.

من هنا تأتي أهمية النظر إلى قصيدة النثر المصرية في هذا السياق، سياق التطور التكنولوجي والمعلوماتي والفضاء الإلكتروني عمومًا وما أحدثه من توسيع في مجالات كتابتها وموضوعاتها وأبنيتها، وتكفي مطالعة النماذج والنصوص المنجزة عبر شبكة الإنترنت للوقوف على ذلك؛ فعند كتابة جملة مثل «قصائد نثر» في أحد محركات البحث تطالعنا آلاف المواقع التي تعرض لقصائد نثر متنوعة المضمون والرؤية والقيمة الفنية، ومنها ما تعرضه المجلات الإلكترونية، وما تعرضه المنتديات، وما تحويه مواقع الشعراء الخاصة، والمدونات، وغيرها.

هذا التدخل بين التكنولوجي والشعر كانت ولم تزل له تأثيراته على قصيدة النثر وأبنيتها وأنماط تشكلها وطرق معالجتها، على النحو الذي جعلها - أي قصيدة النثر - تمثل توجهًا عامًّا في الكتابة الشعرية في مصر يمارسه معظم الشعراء بدءًا من جيل السبعينيات حتى الأجيال المعاصرة.

غير أن الأمر له خطورته من جهة أخرى، ففي غيبة الوعي النقدي المتابع القادر على تقديم تنظير وتحليل لمنجز قصيدة النثر، وفي حضور الرفض المتزمت المصر على تعريف الشعر بالأوزان الشعرية والإيقاعات الرنانة. في ظل هذا حادت كثير من النماذج التي تندرج تحت قصيدة النثر عن مفاهيم الشعرية تمامًا، فمال بعضها إلى السردية المفرطة، أي السردية التي تحكي عن مشاهد ما دون إحداث أية انحرافات دلالية أو تفكيك في بنية الزمن (وهي أحد شروط الشعرية الحداثية). كما مال بعضها إلى مجرد صف ورص الجمل والعبارات على نحو تغريبي لا ينتمي حتى إلى اتجاه الغموض الكلي وتغييب المعنى بالمفهوم الذي أقرته شعرية الحداثة، وإنما ينتمي إلى اللامعنى واللاهوية تمامًا.

المستوى الثاني: الميديا واشتغال عقل المبدع

أصبحت التكنولوجيا وتطبيقاتها في مجالات الحياة تمثل نمطًا ثقافيًّا يؤثر في أساليب تفكير المشتبكين معها وفي منطق التفكير ذاته، فالتكنولوجيا تحتكم في أساسها إلى مفهوم النظم الخفية، وتعتمد لا على محاولة تفسير الظواهر كما كان يفعل العلم، وإنما على محاولة البدء؛ من حيث انتهى العلم في تفسيره، والانطلاق نحو محاولة مغايرة نتائج العلم، فالعلم مثلاً فسر سقوط الأشياء إلى أسفل بالتوصل إلى قانون الجاذبية، والتكنولوجيا بدأت؛ من حيث انتهى العلم في البحث عن مخالفة الجاذبية، فكان الطيران وغزو الفضاء.... إلخ.

وقد أدت التكنولوجيا إلى ظهور مفاهيم جديدة تمامًا على حياة الإنسان ووعيه؛ منها تكنولوجيا الثقافة مثلاً والتي تعنى في إجمالها الأدوات والمنتجات والنظم والأساليب التي تساهم في إنتاج الثقافة ونقلها ونشرها بما تشمله من أجهزة ونظم تشغيل. وتكفي نظرة إلى مجال السينما والبث التليفزيوني



مثلاً لمراجعة تطور الأجهزة وأساليب البث وطرائق صناعة الميديا، وبعد ذلك جميعه الإمكانات التي أتاحتها للأفراد العاديين للمشاركة بما يسمح بالتكهن لأن يصبح في مقدور كل إنسان أن تكون له قناة بث تمامًا. كما له الآن هاتف محمول خاص، وفي كثير من الأحيان أكثر من واحد.

كما أثرت التكنولوجيا في مفهوم اللغة ذاته، فظهرت لغات أخرى غير اللغات المنطوقة، وهي لغات مكتوبة فقط، ولغات رقمية مرموزة تستخدم في البرمجة؛ مثل لغة الآلة المسماه اللغة الثنائية كالنظام الثماني Octal والستة عشري Hexadecimal، ولغة التجميع بوصفها لغة ترميز، تستخدم الرموز Symbolic code للتعبير عن تعليمات لغة الآلة، واللغات العليا كالكوبول والفورتران والبيسك التي يعطي فيها المبرمج التعليمات خطوة خطوة، إضافة إلى لغات الإنترنت؛ ومنها الإتش تي إم إل HTML المستخدمة في إنشاء صفحات الويب، ولغة جافا Java التي تستخدم لإضافة الحركة إلى صفحات الويب، وغيرها.

وفي مجال الإبداع سمحت التكنولوجيا بإمكانات على مستوى الكتابة النصية لم تكن متاحة من قبل؛ منها على – سبيل المثال – أساليب المبدع في صياغة نصه، من تشكيل بصري، وطباعي، يسمح له بتقديم النص في صورة ما، وبدلالات ما مقصودة من قبل المبدع، وتختلف على مستوى التلقي عما لو كان قد تم تقديمها بأساليب الكتابة التقليدية.

فقد غدا المبدع أقرب إلى شروط ومتطلبات ما يعرف بـ«علم الاختراع» أو علم الإبداع والتطوير أو ما يطلق عليه في الإنجليزية «اليوريستيك»؛ إذ يصبح المبدع نفسه جزءًا من هذا التطور ومظهرًا من مظاهر تحققه.

في هذا السياق، سياق التطور التكنولوجي، ازدهرت قصيدة النثر المصرية، ولا نقول ولدت، ذلك أن بواكيرها تعود إلى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، ولكن الازدهار الحقيقي لها كان في سياق هذه التطور التكنولوجي، الذي لا يمكن نكران تأثيراته على طبيعة تفكير العقل البشري جميعه بما في ذلك عقل المبدع. غير أن الأمر هنا لا يتعلق بمجرد ذكر مصطلح ما من

مصطلحات التكنولوجيا وتطبيقاتها في النص الشعري؛ مثل استخدام مفردات الحاسوب والإيميل والشات ومفردات الإنترنت، وغيرها من مصطلحات التكنولوجي، فالأمر أعمق من ذلك، يمكن الكشف عنه عبر علم نفس الإبداع وعبر تطورات الخطاب الأدبي ذاته.

تشكلات قصيدة النثر في علاقتها بالميديا والتكنولوجي

يمكن الوقوف أمام أكثر من مستوى لتأثير الميديا والتكنولوجيا على قصيدة النثر المصرية من منظور الوعي وآليات اشتغال عقل المبدع، فمنها ما يتعلق بالكمبيوتر والبرمجة والنظم التي طرحتها التكنولوجيا، وأثر ذلك على النص، ومنها ما يتعلق بالميديا ووسائلها من قنوات بث تليفزيوني، ووسائل إعلام معاصرة.

المستوى الأول

وينتمي إليه أعمال شريف الشافعي، وبخاصة في ديوانيه «البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ٢٠٠ محاولة عنكبوتية لاصطياد كائن منقرض»، و«وحده يستمع إلى كونشرتو الكيمياء»؛ حيث تأتي قصائد الديوان متشاكلة مع الوعي التكنولوجي بكل معطياته. ويشغل الحضور التكنولوجي كل المساحة النصية للديوانين بدءًا من علاماته الشكلية الخارجية (العنوان، والغلاف، والتصميم، والعناوين الداخلية) بوصفها علامات/ إشارات دالة على حقل معرفي بعينه، هو التكنولوجي هنا، ثم على مستوى المعطى النصي (مضمون النص وتشكلاته الموضوعية والدلالية والتدلالية).

المستوى الثاني

ويأتي المستوى الثاني لتأثر قصيدة النثر بالتطور الحضاري متمثلاً في الميديا ووسائل الإعلام، سواءً بجعل الميديا موضوعًا، أو بجعلها إحالة، أو بتحكمها في مسار الوعي عبر القصيدة، وهو المستوى الأكثر انتشارًا في قصائد النثر المعاصرة؛ إذ لا يخلو ديوان من رصد مشاهد الصور المتحركة وعلاقة



الإعلام بتشكيل الوعي الإنساني، وإلى ذلك تنتمي دواوين هيثم الحاج على «فضاء يلوذ بصاحبه» وأحمد شافعي «وقصائد أخرى»، ومؤمن سمير «ممر عميان الحروب»، وهشام محمود «كتابة تخصني»، ومحمود خير الله «كل ما صنع الحداد»، وغيرها كثير من النصوص التي تتعالق مع الميديا.

التحولات في مفهوم الثقافة والمثقف، وموقع الشعر من الثقافة

تغير مفهوم الثقافة، وانتقل من مجرد كم المعلومات المختزن في عقول جماعة من الأفراد، أو مخطوطاتها الأثرية، أو تراثها المكتوب عمومًا، ومن مجرد التغير في السلوك، إلى مفهوم الثقافة المعتمد على الإنتاج، والمرتبط بتحقيق مكاسب اقتصادية على نحو ما.. أي التحول من مفهوم المعرفة المرتبط بالوجاهة الاجتماعية، إلى مفهوم المعرفة المرتبط بالاقتصاد، ومن ثم المرتبط بالقوة على اختلاف التحولات التي طرأت على مفهوم القوة ذاته من القوة الجسدية إلى القوة العسكرية، إلى القوة البشرية، إلى القوة الناعمة المعتمدة على العقل والفكر.

ومع حركات العولمة، والنظام العالمي الجديد، طرحت الدراسات والبحوث مفاهيم عن الثقافة، وبدأ التفريق بين مستويين لمصطلح الثقافة؛ الأول بوصفها منظومة من السمات التي تميز جماعة دون أخرى. والثاني بوصفها منظومة من الظواهر الأكثر تميزًا وحضورًا من منظومة أخرى من الظواهر داخل جماعة محددة[١].

هنا تأتي الإحالة مرة أخرى إلى النظر للشعر بوصفه قمة الهرم الثقافي على مستوى الإنتاج، وضرورة النظر إلى القصيدة بوصفها بنية ثقافية، أو لبنة في بناء ثقافي للأمة التي تم إنتاج النص فيها، وهو ما سيفتح الباب متسعًا أمام إمكانات قراءة وتحليل الشعر من منظور الإنتاج الثقافي، والبحث من جهة عن التقاطعات الثقافية فيه وتحليلها، ومن جهة أخرى عن إسهامه في الإضافة إلى البناء الثقافي العام؛ إذ كل نص أدبي هو إضافة وتطور.

---

(١) أنطوني كينج، محرر، «فضاءات الثقافة فضاءات المعرفة»، في الثقافة والعولمة والنظام العالمي، ترجمة شهرت العالم، وهالة فؤاد، ومحمد يحي، مكتبة الأسرة. سلسلة الفكر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥): ١٩-٣٩.

وقد تعددت أشكال الخطاب الثقافي في الشعر العربي الحديث، فتنوعت بين السياسي والديني والفكري والفلسفي والتاريخي، واتخذ ذلك طريقين:

- إما بالتشاكل مع الخطاب المعاصر وبخاصة مع السياسي والفلسفي والفكري.
- أو بإعادة إنتاج التراثي وبخاصة مع الديني والتاريخي.

وهو ما يتضح في عديد من الدواوين الصادرة في مصر منذ تسعينيات القرن الماضي حتى منتصف العقد الثاني من الألفية الثالثة، عبر رصد الروافد المعرفية التي تتخذ مسارها عبر النصوص، ومنها التناصات المتعددة مع التاريخي والفكري والديني؛ مثل التناص مع تاريخ شعوب غير عربية وفلسفاتها وقيمها وتقاليدها، والتناص مع منجزات العلوم؛ مثل علم النفس، والديانات السماوية وغير السماوية، إضافة إلى التناص مع الأدب العربي والعالمي ومنجزه.

هذه التناصات - وغيرها كثير - تستدعي بالضرورة وعيًا مصاحبًا لوعي النص، وهو وعي لا يأتي بمعرفيته فقط، وإنما يحمل أيضًا معه جمالياته التي ترسخت فينا عبر الزمان، وهنا يفتح النص باب التأويلات، ويستمر في طريق تشكيل الجمالي والواعي أيضًا، وهنا - أيضًا - يكون الثراء في النص بما يجعله يخرج من إطار الإمتاعي فقط إلى إطار الفكري والفلسفي، وهو ما سعت القصيدة المعاصرة لتأسيسه والاشتغال عليه والتجريب في إمكاناته.

التحولات في مفاهيم الحياة (الخفة، السرعة، الحركة والانتقال، التواصل... إلخ)

تشير الدراسات التي تهتم بالإنسان إلى حجم التطور السريع والمتلاحق في التحولات التي تطرأ على الإنسان بفعل الإنسان، بدءًا من اختراعه لنظم وعلوم وبرمجيات استطاعت أن تغير خارطة العالم، وأن تقوض مفاهيم وتقيم بدلاً منها مفاهيم وتفرض على العالم مسارات لا يستطيع الحياد عنها.



لقد تحول العالم إلى كوكب بيو – إلكتروني مترابط لاسلكيًّا –، يخترق العقبات التي ظل العالم يدور في فلكها سنوات؛ مثل الثقل والزمن والمسافة، فاستطاع أن يقوض هذه العقبات جميعها بالانتقال إلى الخفة والسرعة والاختزال، بمعنى أن التكنولوجيا الآن سمحت بإمكانية حمل موسوعات ضخمة ومئات الآلاف من الكتب على أقراص (مرنة أو صلبة) لا يزيد وزنها عن جرامات قليلة، وسمحت بإمكانية تكثيف واختزال الزمن عبر الوسائط المتعددة بسرعة تبلغ آلاف المرات كما كانت عليه سابقًا، وسمحت بإمكانية قطع المسافات والانتقال عبر مئات الآلاف من الكيلومترات سواء الانتقال الجسدي عبر الطائرات والصواريخ الفضائية، أو الانتقال عبر الوسائط المتعددة لمشاهدة بقعة نائية في العالم أو التحدث عبر الكاميرا مع شخص في الجانب الآخر تمامًا من الكرة الأرضية. وهو ما أحدث في إجماله تحولاً في مفهوم التواصل البشري، فلم يعد اختلاف اللغة عائقًا كبيرًا في التواصل بين الأفراد؛ نتيجة لدخول لغة الصورة التي يستطيع الجميع فهمها مهما تنوعت لغاتهم (عربية، لاتينية، صينية، هندية، منطوقة، مكتوبة..إلخ) فالقاسم المشترك هو الصورة، حية كانت (فيديو) أم صامتة (رسم، صورة كاميرا)، وكذلك لم يُعد بعد المسافة عائقًا في التواصل؛ إذ أمكنت التكنولوجيا من تقريب المسافات عن طريق الهواتف المحمولة وشبكات الإنترنت، ووسائل الاتصال ما يتم تداوله منها، أو ما ينبئ به المستقبل.

فهل في الإمكان أن يسير الشعر في مساره دون التأثر بمثل هذه التحولات شكليًّا ومضمونيًّا؟ هل يمكن للقصيدة المصرية إلا أن تنخرط في معطيات الوعي البشري العالمي وتحولاته؟ بمعنى التأثر بالتسارع المطرد في مفاهيم العالم ونظرياته وفلسفاته التي ما تفتؤ تقام لتسقط، وما تفتؤ لتستقر لتحل بدلاً منها أخرى جديدة، مما تفرضه مثلاً وسائل الإعلام (بوصفها وسيلة من وسائل الاتصال) أو شبكات التواصل الاجتماعي عبر الإنترنت، بما يجعل الشاعر في نهاية الأمر ليس متحررًا تمامًا بفعل الاتصال من التأثر بالتوجهات العالمية، سواء أكان مع أم ضد، فهو نهاية لابد أن يكون له موقف ووجهة نظر، لكنها لم تعد وجهة نظر منغلقة على ذاتها اجتماعيًّا كما كان مع الشاعر في القرون الماضية الذي كان تشكيل وعيه ناتجًا عن قراءاته وثقافته، وكان محيط التواصل العالمي بالنسبة له

أضيق مئات المرات مما هو عليه الآن، وبالتالي كانت رؤيته للشعر إجمالاً ناتجة عن الماضي والحاضر، ولم يكن في اعتباره البعد المستقبلي الذي غدا مكونًا أساسيًّا من مكونات أي موضوع أدبي بفعل التسارع في وسائل الاتصال. فبما أن الشعر رؤية للكون والحياة، فإن احتمالية تغير طبيعة الكون والحياة أسرع مما يتصوره البشر نتيجة للتغير المطرد في المفاهيم ذاتها، ومن ثم غدا الشاعر يفكر في البعد المستقبلي، ويختبر إمكانية بقاء المفهوم ليبقى نصه الأدبي قابلاً للتداول والتلقي على وجه العموم.

إنها مسألة معقدة في نهاية الأمر، فحتى النظر إلى الشعر بوصفه تعبيرًا عن المشاعر والأحاسيس - وتلك رؤية قاصرة للشعر المعاصر - لا يمكن له إغفال تأثير آليات التواصل المعاصرة، وما أحدثته من انفتاح عالمي غيَّر من مفاهيم المشاعر والأحاسيس إن لم يكن قد شكك في نواتجها احتكامًا إلى منطق العقل وتعدد وجهات النظر التي يمكن أن ينظر بها إلى حدث ما باعتباره مكونًا للشعور. فعلى سبيل المثال كانت مشاهد الحروب والقتل تمثل ألـمًا حقيقيًّا بالنسبة للإنسان والشاعر على وجه الخصوص، غير أنه مع دخول العالم في معترك الحروب اليومية وإلحاح وسائل الاتصال (القنوات التليفزيونية ومواقع الإنترنت) على عرض مشاهد القتل والتفجير، فقدت المشاهد شعريتها، ولم يعد التعبير عنها يحمل التأثير ذاته الذي كان يحمله قبلاً، ما لم يتمكن الشاعر من ربطه الشديد بما يثير المشاعر الدفينة لدى المتلقي، وهو جهد لا يمكن أن يتم ما لم يكن الشاعر على تواصل تام مع العالم وتحولاته من حوله.

التحولات في المعرفة ووسائل امتلاكها وإمكانات الحصول عليها

تغلغلت التكنولوجيا بتطبيقاتها في الحياة البشرية على نحو أسرع من أية ظاهرة أخرى شهدها الكون عبر تاريخه، ففي زمن قصير نسبيًّا تسارعت المعلوماتية بوصفها تطبيقًا تكنولوجيًّا في التقريب بين المتباعدات، وغدت مكونًا أساسيًّا وجانبًا لا غنى عنه لأي منتج بشري، فكريًّا كان أم ماديًّا، فمنذ أقل من عشرين عامًا على أقصى تقدير لم يكن في حسبان البشرية أن التكنولوجيا وطرائق تداول المعلوماتية يمكن أن تكون العامل الأول في تقويض مؤسسات وأنظمة حكم دامت لعشرات



السنين، أو في إحداث هذا التواصل والتقارب الفكري بين البشر في أطراف الأرض المتباعدة، أو في غيرها من مظاهر الحياة وطرائقها التي نعايشها ونراها الآن.

غير أن هذا الجانب المشرق يطرح بُعدًا آخر يضرب بجذوره في القتامة، فكما تتزايد المعلوماتية في التوغل على نحو مطرد، تتزايد مفاهيم الهيمنة لثقافات على حساب ثقافات أخرى، وتتزايد مخاطر محو هويات ولغات وإسقاط حضارات بأكملها لصالح هويات ولغات وحضارات تمتلك القوة بقدر ما تمتلك من قدرة على التحكم في وسائل التكنولوجيا ووسائطها وفي إنتاج المعلوماتية وتصديرها.

إن الحروب والصراعات التي تعيشها الدول العربية الآن داخليًّا، هي حروب ثقافية ومعلوماتية في المقام الأول، وسواء كان الأمر يتعلق بالمعلوماتية أو الهيمنة الثقافية فإن الشعر ضارب بجذوره في عمق هذه التحولات.

٤- اتجاهات التجريب في الشعر المصري المعاصر

لقد انفتح باب التجريب واسعًا في الأدب، وغدا الأدباء يمارسون وعيهم على مستوى التجريب، حتى مع التحول من مفهوم الجيل إلى التوجه الفردي، فقد انبرى التجريب على الدوام ليمارس دوره في الأدب بحثًا عن الجديد وجمالياته، وما إن يستقر الوعي الجمالي للنوع الأدبي حتى يبدأ البحث من جديد عن جماليات جديدة وأشكال جديدة، وهو ما يفسر التغير المستمر في الأنواع الأدبية (قصة، رواية، شعر، مسرح)، ويفسر التطور الحادث في الاتجاهات، وإن كان بعضها لا يلغي الآخر وإنما يتجاور معه، أو هكذا يجب أن يكون.

والاتجاهات التجريبية التي قام بها الشعراء أو يمكن أن يقوموا بها عديدة؛ منها ما هو شكلي ومنها ما هو موضوعي، فالشكلي مثل نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع (نقاء النوع)، ورفض قوانين النقاء والوحدة، واللعب باللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية وتعالقها، والغموض الكلي وتغييب المعنى، والتشكيل البصرى وتشظية النص (عمل تقسيمات متعددة فرعية)، وغيرها.

وأما الموضوعي فإنه يتنوع بتنوع الحياة ذاتها، فليس في الحياة موضوع واحد، وكذلك الأدب، وبما أن الأدب هو تعبير عن الإنسان، لذا فإن كل ما يمكن أن يرتبط بالإنسان أو يتعلق به من مرئي مشاهد، أو غيبي مستور يصلح لأن يكون موضوعًا أدبيًّا، وإن كان الموضوع ذاته قد تطور عبر التاريخ الأدبي من التعبير عن الحياة، إلى تفسيرها، إلى الاشتباك معها على مستويات عدة، وهو ما تغيرت النظرة إليه من اعتبار الإنسان مركز الكون تدور حوله كل مفردات الحياة، إلى التعامل معه بوصفه شيئًا من أشياء الكون ومفردة من مفرداته، كما يمكن رصده عبر تطور النوع الأدبي الواحد.

وقد مرت شعرية الشعر في مصر وبعض بلدان الوطن العربي بهذا التجريب في السنوات العشرين الأخيرة، والذي تمثل في محاولة كسر قيود الوعي الجمالي السائد لمفهوم الشعر، والذوق الجماعي الراسخ له. ويمكن في هذا الإطار رصد أهم الاتجاهات العامة للتجريب في القصيدة المصرية، والتي تمثلت في:

أولاً: التجريب على مستوى الأسلوب (الشكل)

١- اتجاه يتبنى مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع (نقاء النوع)، ورفض قوانين النقاء والوحدة، والتجريب الدائم.

٢- اتجاه يتبنى مبدأ اللعب باللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية، وتعالقها كتجريب.

٣- اتجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة.

٤- اتجاه يتبنى مبدأ التجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقًا متحدًا، وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، وهو ما يمكن تسميته (ديوان الحالة).

٥- اتجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى شعرية الأثر المفتوح.

٦- اتجاه يتبنى مبدأ تشظية النص، بعمل تقسيمات فرعية له، وإن اتحد الموضوع.

٧- اتجاه يتبنى مبدأ الغموض الكلي، أو عدم تبليغ رسالة، بالاعتماد على غياب أو تغييب المعنى.



٨- اتجاه يتبنى اعتماد بنية المفارقة سعيًا لإحداث وعي مفارق على مستوى التلقي.

ثانيًا: التجريب على مستوى الموضوع

١- اتجاه يتبنى مبدأ استلهام التراثي وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد في إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، وشكل فني جديد.

٢- اتجاه يتبنى مبدأ الخبرة الجسدية، أو مفهوم الجسد منطلقًا منه وإليه، معتمدًا على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلاً للتجريب.

٣- اتجاه يتبنى مبدأ خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)؛ حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتحويلها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التي يمارسها البشر كافة.

٤- اتجاه يتبنى الاعتماد على تيمة السحر، وإعادة خلقها في تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة الشعبية المهيمنة، والمرتكزات التي يرى أنها ليست منتظمة كما تبدو.

٥- اتجاه يتبنى الاشتباك مع التكنولوجي وجمالياته في النص الشعري.

ويأتي في النهاية اتجاه يتمثل التجريب، وإن كانت نصوصه لا تنتمي إلى التجريب على الرغم من وجود نزعة تجريبية بها؛ وذلك لأنها لم تتعامل مع التجريب بوصفه آلية تفكير، وإنما تعاملت معه على أنه محض تزيين.

إن رصد هذه الاتجاهات التجريبية لا يعني أن شاعرًا ما ينتمي إلى اتجاه ما واحد من هذه الاتجاهات، وتقتصر أعماله وكتاباته عليه، ولكنه يعني أنها تمثل أهم الاتجاهات التجريبية التي كتب في إطارها هؤلاء الشعراء؛ حيث كانت هذه الاتجاهات بالنسبة لكلٍّ منهم آلية تفكير تعمل من أجل إحداث تجريب طليعي، وتعني أيضًا إمكانية تكرار شاعر ما في أكثر من اتجاه.

وهو ما سيتضح من خلال الجدول التالي الذي يكشف عن اتجاهات التجريب في المشهد الشعري المصري خلال هذه المرحلة التي تزيد عن الثلاثين عامًا، والتي تكشف تكرارات الشعراء عن التنوع في اتجاهاتهم التجريبية.

وقد اعتمد الجدول على الدراسة المسحية لدواوين وأعمال الشعراء المشار إليهم في الجدول، بوصفهم عينة من الشعر المصري، وباعتبار وضوح اتجاهات التجريب في دواوينهم. ومن المؤكد أن هناك شعراء ودواوين عدة لم يشملهم الجدول على الرغم من وجود هذه الاتجاهات التجريبية لديهم.

الاتجاهات التجريبية في الشعر المصري من نهاية السبعينيات حتى ٢٠١٥

الشعراء أبجديًا	الاتجاهات التجريبية على مستوى الشكل	على مستوى الموضوع											
	نفي الحدود	تشكيل بصري	العمل الواحد	الأثر المفتوح	لعب اللغة	تشظية النص	تغييب المعنى	شعرية المفارقة	استلهام التراثي	خبرة الجسد	التفاصيل اليومية	تيمة السحر	رصد التكنولوجي
إبراهيم داوود	*		*			*		*	*				
أحمد زرزور	*					*		*	*		*		
أحمد الشهاوي	*	*	*			*			*				
أمجد ريان	*		*			*		*	*		*		
إيمان مرسال	*					*					*		
جرجس شكري	*					*		*	*		*		
جمال القصاص	*					*		*		*	*		
حسن طلب		*	*		*	*		*	*				
حلمي سالم	*	*				*		*	*	*	*		
حنان شافعي	*					*		*			*		*
رفعت سلام	*	*	*			*		*	*	*			
رضا العربي	*	*				*		*	*		*		
سمير درويش	*		*			*		*	*		*		

شريف رزق	*	*				*	*	*		*	*		
شريفي الشافعي	*	*	*			*		*			*		*
عاطف عبد العزيز	*		*			*		*		*	*		
عبد الحكم العلامي	*							*	*	*			
عبد المنعم رمضان	*	*	*					*	*	*			
عبد الناصر هلال	*					*		*	*	*			
عزة حسين	*					*		*			*		*
علاء خالد	*					*		*	*	*			
علاء عبد الهادي	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*	
عماد أبو صالح	*							*	*	*	*		
فارس خضر	*					*		*			*		
فتحي عبد الله	*		*			*		*			*		
فردوس عبد الرحمن	*		*			*		*			*		
فريد أبو سعدة	*		*			*		*	*	*	*	*	
كريم عبد السلام	*							*			*		
مؤمن أحمد	*					*		*	*				



مؤمن سمير	*		*			*		*			*		
محمد أبو المجد	*		*			*		*			*		
محمد سليمان	*		*			*		*	*	*	*		
محمد عيد	*					*	*		*				
محمد منصور	*							*	*				
محمود شرف	*					*		*			*		
محمود قرني	*		*			*		*	*		*		
محمود نسيم						*		*	*				
مفرح كريم						*		*		*			
وليد منير						*		*	*				

أولاً: التجريب الأسلوبي/ الشكلي

١ – اتجاه التجريب على مستوى نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع

ويمثل هذا الاتجاه خطوة في سبيل التقريب بين الشعري والسردي؛ حيث يتم التعامل مع النص الأدبي بوصفه كتلة أدبية واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة؛ حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثري.

ويلعب السرد بآلياته في هذا الاتجاه دورًا كبيرًا؛ إذ يعتمد النص تقنيات تعدد الخطاب، وتعدد الضمائر وتحولها، وإبراز عناصر المكان والزمان والحدث. كذلك يتدخل المنولوج والحوار بمستوييه الداخلي والخارجي، والبناء الدرامي القصصي الذي يقترب من مفهوم الحبكة الدرامية، وتعريف



الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما بأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء في النفس من استجابة، وغيرها من تقنيات سردية.

وقد بدأ هذا الاتجاه مع جيل السبعينيات، واستمر في التنامي مع تعاقب الأجيال الشعرية حتى أقر وجوده على النحو الذي تنحو نحوه الشعرية المعاصرة. ومنه ديوان «السحابة التي في المرآة» لجمال القصاص (١٩٩٨م)، وسراب التريكو لحلمي سالم (١٩٩٥م). وقد وسعت شعرية الألفية الثالثة من الشعرية المعتمدة على نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع ليس فقط في قصائد مفردة، وإنما في أعمال شعرية كاملة لشعراء عمدوا منذ البداية إلى اعتماد نفي الحدود منطلقًا فكريًّا لكتاباتهم الشعرية؛ ومنه دواوين هنا مقعد فقط لفردوس عبد الرحمن، وقصائد الغرقى لمحمود قرني، وفقط يعوزه الحزن لمحمد أبو المجد، و«وقصائد أخرى» لأحمد شافعي، وغيرهم.

٢- اتجاه التجريب على مستوى التشكيل البصري

حيث يؤدي الشكل الطباعي، والفضاء النصي دورًا فاعلاً في تبليغ الدلالات النصية. ويمكن ملاحظة التشكيل البصري من خلال علامات الترقيم - الأبيض والأسود[١] - صياغة السطور الشعرية على هيئة أشكال هندسية، أو مجسمات لهيكل ما - استخدام الرموز والأسهم - الانحناءات - رسم القصيدة في كلماتها على هيئة شكل - رسم الكلمات - تفتيت الكلمة الواحدة إلى حروف رأسية - إضافة صور ولوحات للقصائد، وما إلى ذلك من أشكال التعبير التي لا يمكن حصرها، وهو ما يعود - من وجهة نظرنا - إلى عدة عوامل؛ منها

- أولها: تمثل تجربة الخط العربي في تشكلاته وأشكاله العديدة.
- وثانيها: العودة إلى الموروث الشعبي من تمثل الرموز التي لا يخلو منها أي موروث، وبخاصة في الأدب المصري الذي يذخر موروثه برصيد لا حصر له من الرموز والأشكال الفرعونية، التي تضاف إلى تشكلات الفنون التي عايشتها مصر عبر تاريخها العريق.

(١) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دراسات أدبية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨): ٢٧٧-٣٦٥.



- وثالثها: التأثير التكنولوجي وما طرحه من أشكال عدة لصياغة الرسالة ومنها النص التشعبي، وما يسمى الهايبر تكست، وهي إمكانات تسمح بها وسائط التكنولوجيا المعاصرة.

ومن الشعراء الذين اعتمدوا هذه التقنيــة علاء عبد الهادي، في «حليب الرماد»، و«أسفار من نبوءة الموت». وقد طرحت الألفية الثالثة معطيات عدة في هذا الإطار، وتنوعت التجارب وبخاصة مع انتشار وسيلة النشر الإلكتروني الذي سمح بتقديم النص الشعري معتمدًا تقنيات بصرية عدة.

٣- التجريب ببناء العمل الواحد، أو نص الحالة

وهو اتجاه يعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقًا متحدًا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية؛ حيث تهيمن الحالة الواحدة على التقسيمات الموضوعية للديوان، بما يشير إلى سرد سيرة ذاتية، ويأتي الديوان الواحد متعدد التقسيمات (بالعناوين أو الأرقام) لكنه يعتمد حالة واحدة، فيبدو العمل إجمالاً كما لو كان سردًا شعريًّا لمتوالية قصصية، قد لا تتحقق فيها أبعاد السرد ومتطلباته - والأمر كذلك - لتدخل في إطار السردي الخالص، ولكنه يقارب على نحو ما بين السردي والشعري بامتداد هذه الحالة عبر الديوان إجمالاً. وهو ما بدأ التأكيد عليه مع جيل السبعينيات، ثم اتسعت رقعة هذا التوجه مع نهاية الألفية الثانية ومطلع الثالثة، إلى أن غدا ملمحًا رئيسًا من ملامح تشكيل الشعرية. ومن نماذجه فريد أبو سعدة «ذاكرة الوعل» ورفعت سلام في (إنها تومئ لي، وهكذا قلت للهاوية، وإلى النهار الماضي)، وعبد المنعم رمضان في «غريب على العائلة وبعيدًا عن الكائنات»، وأمجد ريان «أيها الطفل الجميل اضرب»، وسمير درويش «الزجاج»، وغيرهم ممن أسسوا لهذا التجريب.

وفي الألفية الثالثة يتسع الباب أمام هذا الاتجاه على نحو يجعل كثيرًا من الدواوين تنويعات لعمل واحد، وبخاصة مع الإغراق في الذاتية التي لجأت إليها الشعرية المعاصرة، ومنه ديوان «مياه في الأصابع» لأحمد الشهاوي، ومعظم دواوين الشعراء المعاصرين.



٤– التجريب بتشظية النص

وهو اتجاه يعتمد على اختزال القصيدة من جهة الكم، ثم تقسيمها إلى مقاطع: إما بترقيمها، وإما بوضع مجموعة عناوين فرعية تتفجر مضامينها حول دلالة العنوان الأصلي. وهو اتجاه يذكرنا بقصيدة النثر الغربية ومفهومها البرناري الذي بلورته "سوزان برنار"، والذي تبنته بعض الاتجاهات العربية، وبخاصة أدونيس وأنسي الحاج، والتي أكدت على الاختزال والوحدة، إلا أن احتمالية تسرب هذا الوعي من الفكر الغربي إلى العربي لا يقلل بحال من شأن هذا الاتجاه في قصيدة النثر العربية. لأن ذلك الاتجاه نتج في الوعي العربي عن آليات تفكير استحضرت في مخيلتها ما هو تراثي، وتساءلت عن دلائل التقسيم في القصيدة العربية التراثية، من كامل ومجزوء ومشطور ومنهوك، ثم عن دلائله في الموشحات والشعر المرسل، ثم بحثت عن تشكل لـه في قصيـدة النثر. وهنا تبدأ المشكلة؛ فما هو شعرى قبل قصيدة النثر كان يعتمد على تنويع أوزانه كدلالة تقسيم، وقصيدة النثر طرحت الأوزان كلية، فكيف يكون هذا التقسيم شكليًا وموضوعيًا في قصيدة النثر؟ هنا بدأت آلية التفكير تبحث عما يمكن تقسيمه، وعن تقنياته، فكان ذلك التقسيم الذي يعتمد الترقيم أو العناوين الجانبية. أما الاختزال، فهو مبدأ تابع للتقسيم؛ إذ النص نص شعري، لا هو قصة، ولا هو رواية، كما أن المشهد فيه لا يمكن له أن يطول؛ لئلا يتداخل مع نوع آخر، فالميل إلى الطول يستدعي حتمًا الإغراق في السردية، ويتمثل هذا الاتجاه في كتابات العديد من الشعراء والدواوين بدءًا من «حرير الوحشة» لأحمد زرزور، و«مرآة الآهة»، و«أوقع في الزغب الأبيض» لأمجد ريان، وكل شعراء التسعينيات والألفية الثالثة، ممن عمل على تشظية النص.

٥– التجريب على مستوى شعرية الأثر المفتوح

وهو اتجاه أدبي يعني تجربة حرية النص، وحرية المتلقي في أن يتدخل في بنية أو بنيات العمل، وأن يعيد بناء مقاطع النص، أو يعيد ترتيبها، أو قراءتها باستراتيجيات متنوعة، قد يقبل بعضها البدء من النهاية. ومنه ديوان علاء عبد الهادي «سيرة الماء» ممثلاً لهذا الاتجاه.



٦- التجريب على مستوى اللعب باللغة

وهو اتجاه يهتم بالتركيز على الدلالات اللغوية وتعالقها كتجريب، ذلك أن اللغة بالنسبة لهذا الاتجاه لا تقتصر وظيفتها على مجرد الإبلاغ، وإنما تتخطى ذلك لتصبح هي غاية في ذاتها؛ حيث لا يمكن للنص أن يقول شيئًا على المستوى الإفرادي للكلمة، ولا على المستوى التركيبي لسياق الجملة، وإنما تظل دلالة النص متعالقة حتى نهاية العمل، وربما - وهذا في الغالب الأعم - لا يسعى النص لأن يقول شيئًا بالمعنى الكلاسيكي الذي يبحث عن معنى في النص، وهو ما يمثله شعراء؛ مثل حسن طلب وبخاصة في ديوان «آية جيم»، وشريف رزق، وغيرهم ممن نحا هذا النحو.

٧- التجريب بتغييب المعنى (الغموض الكلي)

أو عدم تبليغ رسالة؛ حيث يعتمد الشاعر على تغييب المعنى، كلية عن النص، ولصالح النص وغالبًا ما يأتي النص مختزلاً في أقصى حالات اختزاله. ويذكرنا هذا الاتجاه بالبرناسية في الشعر العربي، ودواوين شعرائها، والذين تلخصت فلسفتهم في الفن في مقولة: الجمال للجمال أو الفن للفن، ومن ثم عمدوا إلى البعد عن تناول القضايا الاجتماعية، والعمل على تغييب المعنى، وعلى رأسهم في الشعر العربي الشاعر سعيد عقل، وتبعه كثيرون.

ومع تسعينيات القرن الماضي وبدايات القرن الحالي، اتسع المجال في إطار العمل على تغييب المعنى في الشعر، وظهرت تجارب شعرية عديدة تتبنى هذا الاتجاه، ومنه بعض دواوين الشاعر شريف رزق، وبخاصة في ديوانه «عزلة الأنقاض» و«تراب المحنة» لمحمد عيد إبراهيم.

٨- التجريب بالاعتماد على المفارقة

تعد إحدى السمات الفارقة التي تميز التجريب في قصيدة النثر أنه تجريب ليس على مستوى اللغة، ولأعلى مستوى بناء الصورة فحسب، كما كان يحدث قبلاً مع ممارسات الشعرية العربية عبر قرونها الطويلة، وإنما هو تجريب في أسلوبية كتابة النص (بنياته ودواله وأدواته)، وفي موضوعاته، وما يمكن أن تحدثه من وعي مفارق، بما يمكن تسميته بصدمة التلقي. ومعنى ذلك أن التجريب

محفوف دومًا بالمغايرة، مغايرة ذوق التلقي والذائقة السائدة، ولكنه عبر الإلحاح يسعى لتأصيل وجوده، وإحداث الوعي الجمالي له، ثم ما يلبث التجريب أن يسعى من جديد لكسر ألفة التلقي، وهكذا على الدوام.

ويمكن الزعم أنه لا يخلو ديوان شعري معاصر من اعتماد على المفارقة في بناء نصوصه، بل في الإمكان الدخول إلى عوالم نصوص لدواوين بأكملها اعتمدت المفارقة بنية لها؛ ومنها دواوين فارس خضر «أصابع قدم محفورة على الرمل»، ومؤمن سمير «هواء جاف يجرح الملامح»، وفردوس عبد الرحمن في «هنا مقعد فقط» و«أصابع متسخة»؛ إذ تتجلى بنية المفارقة بوصفها بنية أساسية اتكأت عليها نصوص الدواوين في إنتاج تدلالها العام.

ثانيًا: التجريب الموضوعي

١ – التجريب على مستوى استلهام «التراثي» وبعثه

لقد وسع الشعر بدءًا من ستينيات القرن الماضي. من بنية استلهام التراثي في بناء شعري على المستويين الشكلي والموضوعي؛ حيث اتخذت مستويات التراثي في الشعرى أبعادًا أكثر تشاكلاً نتيجة لتنامي إحساس الشاعر بالقلق والمعاناة الإنسانية، وتنامي الفوراق بين طبقات البشر، وتضخم الصراع الإنساني، ليس هذه المرة مع قوى الطبيعة، وإنما مع قوى الآلة والسلطة وأسلحة الدمار، وسيطرة المدنية. لقد تنامى إحساس الشاعر بالعالم، الذي لم يعد يراه صافيًا رائقًا كما كان قبلاً مع الأجيال السابقة، وإنما أصبح قاتمًا مرعبًا. ومن ثم جاءت تجربته الشعرية انعكاسًا لرؤيته الحياتية وتعبيرًا صادقًا عنها، وبحث الشعراء عن مخرج من هذا الضيق النفسي، فهرب بعضهم إلى الطبيعي والواقعي، وبعضهم إلى الفلسفي، وبعضهم إلى الأسطوري. ولكنهم اجتمعوا تقريبًا على اتخاذ الديني والتراثي مرجعية شعرية، ومن ثم كان أحد المظاهر المهمة في تاريخ الشعرية العربية المعاصرة اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، والرموز والنصوص الدينية.



وتعمل آلية استلهام التراثي على إعادة تأويل واكتشاف ذلك التراثي ثم العمل على بعثه من جديد، في إيقاع جديد ولغة تواصل جديدة. وأحيانًا شكل فني جديد، وهنا يلعب التناص دوره على مستويات ثلاثة؛ (تناص مع تراثي، تناص مع عناوين وأعمال أدبية، تناص مع مثل شعبي سائر).

وفي كل المستويات الثلاثة، فإن التناص هنا ليس مجرد استحضار لأصوات، ومواقف، وأحداث تراثية، ولكنه يكون في إطار منحها دلالات وإسقاطات معاصرة تعبر عن رؤية مؤلفيها؛ مثل استحضار الموقف الصوفي العرفان. كما تمثلته الشعرية المعاصرة في بحث عن روحانية لا تنتمي إلى الموقف الديني انتماءً خاصًّا بقدر ما تنتمي إلى ما وراء الموقف الديني، أي الروحانية، تلك الروحانية التي غدت تمثل مأزقًا للحداثة المعاصرة. ويتمثل التناص مع الديني في كتابات؛ مثل فريد أبو سعدة، ومحمود نسيم، وأحمد الشهاوي، وجرجس شكري، وعبد الناصر هلال، وغيرهم.

ويأتي المستوى الثاني من مستويات التناص، وهو التناص مع عناوين، وهو ما يكثر عند حلمي سالم، وبخاصة في ديوانه «الواحد الواحدة».

٢- التجريب على مستوى الخبرة الجسدية

وهو اتجاه يعتمد على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلاً للتجريب، أو ما يمكن تسميته بأدب البورنو الذي يستخدم الجسد وتجلياته الغريزية في بناء النص؛ حيث تعري فضيحة الجسد معايير البروتوكولات الاجتماعية التي تفرض هيمنتها على واقع يرى فيه الأدب أنه واقع مزيف. ومن ثم تسعى هذه الكتابة لاستخدام الجسد في مختلف تجلياته الغريزية بوصفه واقعًا حقيقيًّا في مقابل ذلك الواقع المزيف، وإن كان واقعًا مرفوضًا، إلا أن قضية الرفض والمبادئ الأخلاقية نفسها، غدت محل رفض في أدب الطليعة، ومع كتابة قصيدة النثر. ومن هنا تكتسب كتابة الجسد بفلسفتها خصوصية في منطقة شعرية قصيدة النثر، بما تحدثه من وعي جمالي مفارق. وإلى ذلك تنتمي دواوين علاء خالد في «وتهب طقس الجسد إلى الرمز» وعماد أبو صالح «أمور منتهية أصلاً»، وشريف رزق «الجثة الأولى».

٣- التجريب بتقديم خبرات الحياة الشخصية (تفاصيل الحياة اليومية)

وهو اتجاه يهتم بتفاصيل الحياة اليومية الدقيقة، ويحولها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التي يمارسها البشر كافة، مما يسمح بتعدد الرؤى التي ترصد لهذه المواقف التي كثيرًا ما يستوي لديها رصد القبيح والاقتراب به إلى منطقة الجمالي، وهو ما ساد عند شعراء الجيل التسعيني بشكل لم يسبق له مثيل، وإن كانت بدايات الاتجاه تعود إلى منطقة الشعر السبعيني والثمانيني، وإن لم يكن بمثل قوة التسعيني. ومنه ديوان جرجس شكري «ضرورة الكلب في المسرحية»، وعادل جلال في دواوينه «ما الذي أعشقه هنا، ما الذي يعشقني هنا»، و«مائة قصيدة ليست لها»، و«العجوز الذي يأكل المشمش».

إلا أن بعض النماذج الشعرية في الألفية الثالثة وسع من دائرة التفاصيل اليومية، إلى الدرجة التي غدت معها هي الموضوع الأكبر، الذى يتم من خلاله بناء القصيدة، مما تصل معه أحيانًا إلى درجة من الإسفاف والابتذال والتكرار مع فرشاة الحلاقة، ومعجون الأسنان الرديء، والفوطة المهترئة، وهو ما ينذر بإحداث أزمة في حالة الإبداع الشعرى إن تفاقم الأمر أكثر من ذلك.

٤- التجريب بالاعتماد على تيمة السحر

يعطي إيحاءً بالسحري أو العجائبي، وإعادة خلقها في تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة المهيمنة والمرتكزات التي يرى الشاعر أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها؛ ومنها دواوين فريد أبو سعدة في «ذاكرة الوعل»، وعلاء عبدالهادي في «أسفار من نبوءة الموت المخبأ».

٥- التجريب بالتشاكل مع التكنولوجي

يعمد لاستخدام مفردات وأدوات وأساليب ونظم التطبيقات التكنولوجية في بناء نسق شعري يحاكي فيه وظائف هذه التكنولوجيا، ويصور من خلاله مدى تأثيرها على الحياة الإنسانية وعلى تحكمها في مساراته؛ إذ مما لاشك فيه مثلاً أن تطبيقات مثل البريد الإلكتروني E-mail والفيسبوك والتويتر ورسائل SMS، وغيرها من وسائل التواصل الاجتماعي، قد غيرت من طرائق التعبير الشعري عن



الحب، وأحدثت في الآن ذاته جماليات جديدة يظل الوعي بها مرهونًا بمدى استخدام هذه النظم وتطبيقاتها في الأساس، وهو ما سبقت الإشارة إليه في دراسة أثر التكنولوجي. ويتبنى هذا الاتجاه شعراء كثر؛ منهم شريف الشافعي، وبخاصة في ديوانيه «البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ٢٠٠ محاولة عنكبوتية لاصطياد كائن منقرض»، و«وحده يستمع إلى كونشرتو الكيمياء»؛ حيث تأتي قصائد الديوان متشاكلة مع الوعي التكنولوجي بكل معطياته. ويشغل الحضور التكنولوجي كل المساحة النصية للديوانين بدءًا من علاماته الشكلية الخارجية (العنوان، والغلاف، والتصميم، والعناوين الداخلية) بوصفها علامات/ إشارات دالة على حقل معرفي بعينه، هو التكنولوجي هنا، ثم على مستوى المعطى النصي. وكذلك عند حنان شافعي في ديوانها «على طريقة بروتس»، لتكشف عن التماهي بين وعي الإنسان المعاصر ومفردات التكنولوجي ومكوناته.

وإن كان هناك مستوى ثانٍ لتأثر قصيدة النثر بالتطور الحضاري متمثلاً في الميديا ووسائل الإعلام، سواء بجعل الميديا موضوعًا، أو بجعلها إحالة، أو بتحكمها في مسار الوعي عبر القصيدة، وهو المستوى الأكثر انتشارًا في قصائد النثر المعاصرة؛ إذ لا يخلو ديوان من رصد مشاهد الصور المتحركة وعلاقة الإعلام بتشكيل الوعي الإنساني، وإلى ذلك تنتمي دواوين هيثم الحاج على «فضاء يلوذ بصاحبه» وأحمد شافعي «وقصائد أخرى»، وشربل داغر «لا تبحث عن معنى لعله يلقاك» و«ترانزيت»، ومؤمن سمير «ممر عميان الحروب»، وهشام محمود «كتابة تخصني»، ومحمود خير الله «كل ما صنع الحداد»، وغيرها كثير من النصوص التي تتعالق مع الميديا.

ثانيًا: السرد المصري، وتحولاته

استطاعت الكتابة السردية المصرية في نهايات الألفية الثانية وبدايات الثالثة أن تقفز قفزة نوعية في طرائق كتابتها وتطوير تقنياتها الفنية عمومًا، وشهدت الرواية في هذه المرحلة التاريخية انفجارًا على مستوى تعدد الأصوات وعدد الكتاب، إضافة لما يشهده الموضوع والتقنية من تطور في الأداء ووعي فارق في الموضوع.

لقد شهدت الكتابة السردية في مصر تحولات عدة في مساراتها لطول التجربة التي مرت بها منذ بدايات القرن العشرين حتى الآن[1]، والزخم في عدد الكتاب والروايات والقصص[2]، إضافة لارتباطها بالسينما التي كان لها أثر في تطور كتابة الرواية ذاتها؛ لما لها من مؤثرات صوتية ومرئية، وانتشار بين المتلقين على نحو واسع، وما تقتضيه من سيناريو وحوار وتوصيف للمشاهد.

وعبر قرن كامل من الزمان بنت الرواية والقصة صروحًا، وتجاوزتها إلى ما هو جديد، وما تزال الحركة مستمرة.

وفي نهاية الألفية الثانية وبدايات الثالثة استطاعت الرواية الجديدة في مصر أن تحدث تحولات في البناء الروائي ومرتكزاته قياسًا إلى سابقتها، وذلك من خلال إعادة تفكيك الأنساق والعناصر الروائية، فأحدثت تحولات في مفهوم البطل، ومفاهيم الشخصية عمومًا، والبناء الزمني، وأساليب السرد وطرائقه، ومفهوم الحدث، والحبكة الفنية، وتحولات في الموضوعة الروائية ذاتها، على نحو ما سيتضح لاحقًا.

---

(١) صدرت رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل عام ١٩١٤م، وكانت قد سبقتها رواية «عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حقي، التي صدرت عقب حادثة دنشواي بعام، أي عام ١٩٠٧م، وقبلها صدرت رواية «الفتى الريفي» لمحمود خيرت ١٩٠٤م، و«القصاص حياة» لمحمود خضر البوقرقاصي ١٩٠٥م، انظر: طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ط. ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣).

(٢) أصدر نجيب محفوظ بمفرده ٥٥ عملًا منها ٣٥ رواية، وأصدر توفيق الحكيم ٦٥ عملًا منها ٨ روايات، و ٢٣ مسرحية، وأصدر إحسان عبد القدوس ٥٨ عملاً، منها ٢٥ رواية، وأصدر يوسف إدريس ٣١ عملاً، منها ٧ روايات، و٨ مسرحيات، إضافة لأعمال يحيى حقي وصنع الله إبراهيم وإدوار الخراط وخيري شلبي، وجمال الغيطاني، وإبراهيم عبد المجيد، وغيرهم.

وظهرت في هذا الصدد أسماء، بعضها كان له وجود منذ الثمانينيات، لكنها قدمت منذ التسعينيات رواية مختلفة عن السائد والموروث، بما يؤسس للوعي بالرواية الجديدة؛ ومنهم سيد الوكيل «فوق الحياة قليلاً، وشارع بسادة»، ومنتصر القفاش «أن ترى الآن، وتصريح بالغياب، ومسألة وقت»، وسعيد نوح «كلما رأيت بنتًا حلوة أقول يا سعاد، وملاك الفرصة الأخيرة». كما ظهرت أسماء روائية جديدة خلال العقد الأخير من الألفية الثانية، وعبر الألفية الثالثة؛ منهم سحر الموجي «نون، ودارية»، ومي خالد «سحر التركواز، ومقعد أخير في قاعة إيوارت»، ومحمد قطب «امرأة عابرة»، وحمدي أبو جليل «لصوص متقاعدون، والمقعدون»، وأسماء شهاب الدين «الليل وأخفي»، وطارق إمام «شريعة القطة، وهدوء القتلة، والأرملة تكتب الخطابات سرًّا»، ومنصورة عز الدين «وراء الفردوس»، ومنى الشيمي «الأراولة»، وأمينة زيدان «نبيذ أحمر، وشهوة الصمت»، وهيدرا جرجس «مواقيت التعري»، وهناء عطية «تمارين الورد»، ومي التلمساني «دنيا زاد»، وهويدا صالح «عمرة الدار، وعشق البنات»، وأسماء عواد «حريملاء»، وحمدي الجزار «سحر أسود»، وطارق الشرقاوي «فانيليا»، وياسر إبراهيم «بهجة العمى»، وغيرهم كثير ممن يكتب الرواية المنتمية إلى الوعي الجديد والرواية الجديدة.

كما تعددت اتجاهات الكتابة ذاتها؛ إذ استوفت الرواية عبر مسيرتها المراحل الأولية التي يمكن أن تمر بها؛ مثل الرواية التاريخية، والرواية النضالية، وروايات الحرب، ورواية التحولات الاجتماعية وتبدل القيم وخروج المرأة إلى العمل، وغيرها من القضايا الموضوعية التي بدأت في مصر مبكرًا، واستوعبتها الرواية وحللت جوانبها. غير أن ذلك لا يعني اختفاء هذه القضايا كلية من عالم الرواية، فلم تزل تتكئ الرواية على التاريخي والأسطوري وإن كان بإعادة تشكيل جديد في سياق المعاصرة والآنية (سحر الموجي في نون، ومي التلمساني في دنيا زاد، وسعيد نوح في ملاك الفرصة الأخيرة، ونجوى شعبان، وغيرهم كثير)، إلا أن الموضوع الأكبر الذي تعالجه كثير من الرواية المصرية والعربية الآن، هو الاشتباك مع الممنوع والمحرم، وبخاصة ما يتعلق بالدين والجنس والسياسة على نحو متسع لم تشهده الرواية العربية من قبل، وبوعي جديد وآليات جديدة لم تكن معهودة قبلاً.



تقنيات وطرائق الكتابة السردية الجديدة

تتنوع اتجاهات الكتابة السردية في مصر الآن تنوعًا كبيرًا؛ حيث يمكن التمييز بين هذه الاتجاهات، تبعًا لطريقة الكتابة وتقنياتها وجمالياتها، وتوجهات كتّابها، وانتماءاتهم إلى الوعي الجمالي لمفهوم الجيل - على نحو مرن -، وعلاقاتهم بحداثة السرد الروائي وتطوراته، وبالفكر الإنساني ومنجزاته على وجه العموم.

وتتجاور هذه الاتجاهات جميعًا دون أن يهدم بعضها الآخر، فما زال الإنتاج مستمرًّا في كتابات أعلام الجيل الذي واصل المسيرة بعد نجيب محفوظ، والذي مثل اتجاهات متنوعة وتطورية في الكتابة السردية، حتى المرحلة الراهنة، والتي تشهد الاتجاه نحو الرواية الجديدة وحداثة السرد.

وليست هذه الحداثة السردية في تطورها المعاصر منقطعة الصلة تمامًا عن سابقتها من الميراث الروائي العربي منذ استوائه حتى لحظته الراهنة، وليست - أيضًا - ممثلة لنهاية المطاف في سياق التطور الروائي، ولكنها حلقة من حلقات التطور، تتواكب مع سياق الزمن الراهن، تمامًا كما واكبت الرواية السياقات الزمنية في الخمسينيات والستينيات وما بعدها حتى نهاية التسعينيات من الألفية المنتهية.

إن قراءة المنجز السردي الحداثي الحامل لبذور الاختلاف تشير إلى أن الكتابة السردية الجديدة في مصر قد أسست لعدد من الملامح والتقنيات[1] التي تميزها عن سواها من طرائق وأساليب الكتابة الروائية التي كانت سائدة؛ ومنها تقنيات اللغة، والموضوع، والوعي، والشخصية، والبناء المعماري، والبناء الزمني، والراوي وحضوره، والحكاية وطرائق الحكي، والغاية والهدف.

١ – اللغة في الكتابة السردية الجديدة

تشتبك بعض الأعمال الروائية المندرجة تحت مفهوم الرواية الجديدة مع اللغة اشتباكًا، بمعنى محاولة تهجينها، وانتهاك قدسيتها، لا بمفهوم الانتقال بها من مستوى الفصحى إلى العامية

(١) ليست هذه التقنيات بالضرورة متحققة جميعًا في الرواية الواحدة، وإنما تمثل تقنيات كتابة وطرائق سردية يتم تبني أحدهما أو الانتقال عبرها.

كما يمكن أن يتوجه الفهم الأولي، وإنما بمفهوم استغلال طاقاتها وإمكاناتها لبناء خطاب ينتهك المحرم والمحظور أحيانًا، ويعيد تفكيك التراثي أحيانًا أخرى، ويشتغل على الوعي ومحاولة توليد أسئلة وتساؤلات لديه أحيانًا ثالثة، وينتقل به إلى محك استشراف أفق المستقبل أحيانًا رابعة، وغيرها من الخطابات التجريبية التي يمارسها كتاب الرواية الجديدة على مستوى اللغة.

إن اللغة في هذا التوجه لم تعد مجرد وسيلة لتصوير الأحداث وعرض الحكاية، ولكنها اللغة المحتفية بذاتها، المنشغلة بتقنياتها، عبر التكثيف والإيحاء وتعدد الدلالات وفتح أفق التأويل، والاختراع الدلالي (إيجاد تعالقات جديدة بين الدوال لم تكن موجودة من قبل، وتلك سمة شعرية في الأساس)، ورسم الصور البلاغية المعتمدة على المجاز في الغالب الأعم (بوصف المجاز هو البنية الأوسع للشعرية العربية)، والتقاطع مع الخصوصيات اللغوية للحقول المعرفية المتنوعة (حيث لم تعد اللغة الأدبية فقط هي لغة الرواية وإنما يتقاطع معها تراكيب وأبنية لغوية من حقول أخرى متجاورة وغير متجاورة)، والاعتماد على التقنيات البصرية برسم الصورة المشهدية أو الإحالة إلى عالم المرئي، والإحالة إلى الممنوع والمحرم اللغوي (انطلاقًا من قدسية اللغة المتأصلة في النفس البشرية بفعل الدين ومنظومة القيم والوعي الاجتماعي) وغيرها من التقنيات التي تجعل اللغة الروائية تكتسب خصوصياتها الفارقة عن لغة الرواية الكلاسيكية. وهو ما تؤكده أعمال عدة؛ منها «شارع بسادة» لسيد الوكيل، تبدو اللغة محتفية بذاتها عبر الاشتباك مع اللغة المقدسة بالتنصيص والتناص أحيانًا، والاعتماد على مقول الشخصيات الدينية أحيانًا أخرى، والاتكاء على روحانية اللغة وطاقاتها المقدسة أحيانًا ثالثة. وكذلك رواية «ملاك الفرصة الأخيرة» لسعيد نوح، التي تبدو فيها اللغة للوهلة الأولى قدسية، تنتمي إلى الديني السماوي، غير أنها في حقيقتها لغة تنتهك حرمة المقدس عبر الدلالات والتراكيب التي تشتبك مع وعينا ومفاهيمنا، وتضعنا على محك السؤال في معرفتنا السابقة، والمعرفة التي تكرس لها الرواية، أو تسعى إلى التكريس لها عبر وعينا.



لغة الجسد/ لغة الإشارة

عبر التاريخ كان هناك اهتمام بلغة الجسد، وبخاصة في سياق تأويلها لصالح الحب، فالجسد مدخل للوله والعشق والحب، والجسد ثمرة لهذا كله، والجسد معبر للوصول، وهو ما اهتمت به الشعرية على أكثر من مستوى، كما تكشف عنه مطالعة الشعرية العربية القديمة. غير أن الجسد لم يكن يتعدى حدود الإشارة بالإصبع والرأس والعين للتعبير عن الحب والشوق والحرمان؛ وهو ما سارت عليه الرواية العربية، وأضاف إليه نجيب محفوظ منجزه في تدقيقه على رسم الملامح والبنى الجسمية، وبخاصة الوجوه بهندسيتها كما هو معروف عنه.

غير أن هذه الأوصاف الدقيقة لملامح الجسد على نحو ما يؤسسه ويهتم به نجيب محفوظ في كل شخصياته، إنما ينطلق من محاولة أسطرة هذه الشخصية ومزجها بالنماذج البشرية الواقعية في حياتنا اليومية؛ حيث لا يشك قارئ نجيب في أنه التقى هذه الشخصيات المقروء عنها في مكان ما؛ وذلك بفعل الوصف الدقيق لملامح الوجه وبنية الجسد والملابس وطبيعة الشخصية عمومًا.

وقد كان هذا الاستخدام صالحًا مع الرواية قبل الجديدة التي كانت تهتم بالإنسان بوصفه مركزًا للكون، وهو المحور الذي تدور حوله الحياة. أما مع الرواية الجديدة فقد انطلقت منذ البداية من هدم مركزية الإنسان والانتقال إلى مركزية الأشياء. ومن ثم لم يعد هناك اهتمام بالوصف الظاهري للإنسان/ الشخصية، وإنما الاهتمام بلغة الجسد دون الإشارة إلى توصيفات الجسد ذاته، فمهما كانت ملامح وسمات الأعضاء البشرية، فهي في النهاية تؤدي دورًا في الحياة، وتعمل على توصيل رسالة يمكن ترجمتها إلى لغة، ولكنها ليست لغوية.

لم يعد الجسد مجرد حضور له دوره الفاعل في الأحداث، وإنما أصبح معبرًا للوعي، وطريقًا لاكتشاف الكون، فقد أصبح الجسد في حد ذاته لغة؛ حيث يؤدي وصف الجسد إلى الكشف عن الإنسان ومنطقه وتحركاته ومنطلقاته في الحياة.

وقد نتج هذا الوعي انطلاقًا من دراسات معاصرة اهتمت بلغة الجسد وطرق توصيل المعنى في التخاطب، ونظريات علم التواصل الحديثة، وما طرأ على لغة الإشارة عمومًا من تطوير؛ حيث أكدت هذه الدراسات على أن الإنسان بمقدوره أن يتكلم بأصابعه وعينيه وهزّات كتفيه، وبملابسه وعصاه وسبحته، وأنه ثمة قدرة إنسانية على التعبير هائلة وشديدة التنوع؛ حيث يقوم العلماء اليوم على دراسة الإشارات وتعابير الجسد بشكل مفصل؛ ليعرفوا المكتسب من الفطري منها، فتبين لهم أن المعاني الفطرية التي يبثها الجسد لا تخلو من ستة انفعالات عالمية؛ وهي البهجة والحزن والاشمئزاز والخوف والغضب والدهشة[1].

وفي هذا السياق انتقلت الرواية المصرية الجديدة في أساليب سردها الحداثي من مجرد الوصف الخارجي إلى اختراق حجب المستور والمخفي والممنوع والمحرم، وربطه بسياق الوعي العام للرواية وخدمة لموضوعها وأفكارها الفلسفية؛ إذ لم يعد يظهر الإنسان كجسد وشكل من خلال الوصف، وإنما من خلال الفعل. فضعف البصر - مثلاً - يمكن توصيفه من خلال فعل يقوم به الإنسان، ومن ثم لا يتم إخبار القارئ مباشرة بأن هذا الشخص ضعيف البصر أو كفيف، وإنما من خلال وصف بعض أفعاله التي سيكون لها دور في الأحداث، أو تؤدي إلى توقع أدوار. وهنا يبدأ دور التلقي في استكمال واستنتاج ملامح وسمات وطبيعة الشخصية المروي عنها، وفي استكناه الأحداث التي تعرض لها الرواية، وفي رصد الوعي الذي يبتغيه العمل ويعمل على تأكيده عبر أحداث وشخصيات ولغة الرواية.

٢- الوعي في الكتابة السردية الجديدة

تحتفي القصة والرواية الجديدة بالوعي أكثر من احتفائها بمركزية الحدث وتنامي الأحداث، فلم تعد الأحداث هي التي تجتذب المتلقي ليتقدم معها، وإنما غدا الوعي هو المركز الذي تمد الرواية

(١) يمكن العودة إلى: مهدي أسعد عرار، البيان بلا لسان: قراءة في لغة الجسد (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٧).



جسورها معه، وهو ما يمكن تسميته حساسية الوعي الجديد، هذه الحساسية التي ترى الفن لعبًا مقصودًا وانتهاكًا لقدسية الممنوع، ووسيلة من وسائل فهم غموض هذا الممنوع واستكشاف أسراره. ومن ثم تحيل هذه الحساسية في كثير من الأحيان إلى المحرم أو الممنوع بالتماس مع المقدسات الثلاثة: الدين والجنس والسياسة، على اختلاف طبيعة الوعي بكلٍّ منها. فالوعي البشري لم يزل يتعامل مع هذه المقدسات بلغة رمزية لا تصريحية، ويرفض الانطلاق والتحرر في مناقشتها حتى مع أقرب المقربين، وإن كانت المجتمعات المتحضرة قد حققت تحررًا في الأخير «السياسة» الذي لم يعد يمتلك قدسيته كما كان في العصور الفائتة، أو لدى بعض الشعوب الآن.

أما الديني والجنسي فما زالا يحاطان بكثير من التكتم والسرية، ويلقيان كثيرًا من حواجز الوعي الفردي والجمعي على السواء.

من هنا عمدت كثير من الروايات المصرية الجديدة إلى الاشتباك مع وعي المتلقي في الثالوث المحرم والممنوع (الدين والجنس والسياسة) واتخذ ذلك مستويات عدة على مستوى الجدل وأهدافه، فبعضها يعتمد السخرية والتهكم، وبخاصة مع الممارسات البشرية التي لا تحتكم إلى المنطقي والعقلي بقدر ما تحتكم إلى الخرافات التي تم تكريسها، بفعل البشر أنفسهم، عبر التاريخ؛ مثل تقديس النصب والأضرحة، وتقديس الحاكم، وتقديس الجسد.

وبعضها يعتمد التشكيك في بعض أفكار هذا الثالوث من منطلق فكر الحداثة، أو احتكامًا إلى معطيات العلم، أو تغليب العقلي على العاطفي، أو احتكامًا إلى منطق الواقع العالمي الذي أصبح مفتوحًا الآن يسمح بإمكانية المقارنة مع أوضاع الشعوب الأخرى خاصة في الفكر السياسي. وبعضها يعتمد تفكيك خطاب هذه التابوهات بالاعتماد على الفكري والفلسفي. وبعضها يعتمد منطق الكشف عن موجودات في حياتنا بالفعل، غير أننا لم نفكر فيها؛ مثل الأعمال التي تحتفي بالتناقض بوصفه الأكثر حضورًا من الاتساق في حياتنا، وبالجنس بوصفه المهيمن على حركة الإنسان وتحركاته استجابةً لمقولة ألبير كامو «ثمة جرائم ترتكب بدافع الهوى». وغير ذلك من أشكال الجدل التي تمارسها الرواية على

مستوى الوعي. وتأتي في هذا السياق أعمال عدة؛ منها «نون» لسحر الموجي، و«شارع بسادة» لسيد الوكيل، و«مواقيت التعري» لهيدرا جرجس، و«الأرملة تكتب الخطابات سرًّا» لطارق إمام، و«فدوى» لفدوى حسن، و«تمارين الورد» لهناء عطية، وعشرات الروايات التي تشتغل على الوعي بوصفه الغاية والهدف.

٣- الموضوع في الكتابة السردية الجديدة

لم يعد الموضوع في الكتابة السردية الجديدة محتفيًا بالقضايا الكبرى السياسية والاجتماعية، أو قضايا الإنسان مع المرأة والحب، أو قضايا التاريخ، أو غيرها مما أبدعه السرد في القرن العشرين، وإنما حدث تحول مركزي في مفهوم الموضوع ذاته، فلم تعد سيرة حياة الإنسان هي الموضوع، وإنما أصبح الوعي بالإنسانية والإنسان وتصوير ضعفه وانهزاماته هو الموضوع، إنسان الألفية الثالثة بكل ما يحمله من توترات تهدد وجوده، وصراعات تتحكم في مساراته، وعولمة تطارده أينما كان، وغدا الاستبطان النفسي، ورصد علاقات البشر الداخلية في علاقة الإنسان بنفسه، وعلاقته بالآخر، واعتبار الرواية مصدرًا وسبيلاً للوعي هو الموضوع الأكبر لكثير من الروايات.

من هنا تصبح القصة والرواية سعيًا نحو الكشف، وطريقة من طرائق المعرفة، واكتشاف الذات، واكتشاف العالم، والكشف عن الحجب المستورة، وتتحول الشخصيات من كونها العناصر الفاعلة القادرة على تحويل مسار الحكي والتحكم في الأحداث إلى كونها المفعول به، الباحثة عن ذاتها، وتصبح الأحداث في كثير من الأحيان غير واضحة المعالم، لا يصنعها المحكي عنه، وإنما تصنع هي المواقف والمشاهد السردية.

وهنا انهارت كل الموضوعات التي كانت تمثل المتفق عليه؛ مثل رصد التحولات الاجتماعية في الحياة، أو التعبير عن تبدل منظومة القيم، أو رسم حالة الطموح البشري، وحلت بدلاً من ذلك كله موضوع الإنسان ذاته في وعيه ومحاولته فهم كينونته وفهم الكون من حوله. وعبر ذلك جميعه يأتي الممنوع والمحرم موضوعًا للرواية في محاولة للاشتباك والجدل، ليس بهدف الوصول لحقيقة مطلقة ما،



وإنما بهدف التجريب أحيانًا، وإلى هذا الوعي تنتمي روايات مصرية عديدة؛ منها «فوق الحياة قليلاً» لسيد الوكيل، و«فاطمة كفر الشيخ عابدين» لسهى زكي، وغيرها.

ومن الموضوعات التي وسعت الرواية الجديدة من الاعتماد عليها موضوع الممنوع والمحرم وتنويعاته السياسية والدينية والجسدية. ويمثل هذا التحول السمة الغالبة على المنجز الروائي المعاصر في معظم البلدان العربية؛ مصر وسورية ولبنان والسعودية وتونس والمغرب، وبخاصة لدى الكتاب والكاتبات الشباب، ففي مصر تنوعت الأعمال الروائية التي تتعامل مع ثالوث الدين والجنس والسياسة، وبخاصة في كتابات سيد الوكيل «شارع بسادة»، وطارق إمام «الأرملة تكتب الخطابات سرًّا»، وهناء عطية (تمارين الورد»، وأمينة زيدان «نبيذ أحمر» و«شهوة الصمت»، وطاهر الشرقاوي «فانيليا»، ومحمد صلاح العزب «وقوف متكرر»، وسعيد نوح «ملاك الفرصة الأخيرة». وغير ذلك كثير من الأعمال التي تجاوزت في كتابتها مجرد الإشارة إلى مشاهد القهر والظلم السياسي، أو التعبير عن الرجعية لبعض الفئات المتشددة دينيًّا، أو الكتابة عن المشاهد الجنسية بالطريقة التي تناولها إحسان عبد القدوس ويوسف إدريس، ذلك أن الميراث المصري الروائي لم يترك مجالاً لإمكانية معالجة هذه الموضوعات بالطريقة التقليدية على غرار قول عنترة «هل غادر الشعراء من متردم». ولذا فإن التعامل مع هذه الموضوعات الآن لابد أن يحمل مغايرة مع سابقه على مستوى التداول والآليات، وهنا يصبح الأمر أكثر صعوبة من أي واقع آخر.

إن هذه الموضوعات، وإن كانت تمثل شريحة من الكتابة الروائية - وهي غير قليلة - فإنها تؤكد اختلاف الموضوع وتخليه عن معالجة القضايا التي كانت تهتم بها الرواية العربية من قبل.

٤– الشخصية في الكتابة السردية الجديدة

شهدت الكتابة السردية الجديدة في مصر تحولات في مفهوم الشخصية ورسم ملامحها عبر البناء الروائي، وتنوعت آليات ذلك بين بناء شخصية متوترة غير محكتمة إلى نمط من أنماط الشخصية التي تم اعتمادها في علوم السرد والرواية السابقة، وإنما شخصية معبرة عن الحياة المحيطة؛ حيث

لم يعد البطل (الشخصية الرئيسة في الرواية) منشغلاً بتقديم النموذج المعبر عن البطولة في كفاحه ضد القوى الخارجية أو الداخلية، ولم يعد هو النموذج الأبرز الذي يحدد قضية، وهدفًا يسعى من أجل تحقيقه، وإنما قدمت الرواية الجديدة نماذج لأبطال ليست لديهم قضية كبرى ولا موقف يسعون إليه. لم تعد قضايا التغيير والبحث عن الحرية ومحاربة الاستبداد والقهر والظلم هو ما يعنيهم، وإنما كل ما يعنيهم هو البحث عن الذات، واكتشاف أنفسهم من خلال هذا العالم، ومحاولة فهمه (وهو ما يستجيب مع الفلسفات المعاصرة، وبخاصة فلسفة ما بعد الحداثة)، وفي أحيان كثيرة ممارسة الحياة كما هي دون التفكير في المصير أو المستقبل أيًّا كانت الأفكار التي تتبناها الشخصية؛ لأنها معنية فقط باستمرار حياتها كما هي عليه دون رغبة في التغيير.

ومن جهة أخرى تحررت هذه الكتابة تمامًا من كلاسيكيات مفهوم الشخصية التي كرست لها الرواية السابقة عليها، فلم يعد هناك اهتمام بوصف ملامح الشخصية الجسدية، وإنما أصبحت هذه الملامح تتكون عبر الأحداث، وتدخل هذه الأحداث في سياق العمل ذاته، وتذوب الشخصية في سياق الأحداث، وهو ما يفيد في اختزال كثير من الوصف والسرد، كما كانت عليه الحالة في الكتابة قبل الجديدة.

فعندما يقدم سيد الوكيل شخصية موظف السجل المدني في روايته شارع بسادة، فإنه لا يعتمد على مجرد الوصف الخارجي للملامح، وإنما يقدم الوصف عبر دلالات تأويلية، وأفعال تدل على شخصيتها، فالأوصاف الخارجية لا تدل على الشخصية، وإنما الذي يموسقها في سياق البناء الروائي هو الأفعال.

ويأتي نمط آخر من أنماط الشخصية التي تبنتها الكتابة السردية الجديدة، وهو نمط الشخصية غير محددة الملامح، متحولة على الدوام، ولا تتوقف عن تحولاتها؛ مثل روايات تمارين الورد، والأراولا، وأن ترى الآن، وفانيليا، ووقوف متكرر، وفاصل للدهشة، وغيرها.



٥- السارد وحضوره في السرد

ثمة فارق بين الراوي والروائي، فالروائي حاضر بالضرورة في كل شخصيات وأفكار وأحداث الرواية، إذ هو صانع لها ومحركها تبعًا لرؤيته، أما الراوي فهو حضور متخيل يستدعيه الروائي ليقوم بعملية السرد (الأنا الثانية للمؤلف أو الكاتب الضمني)، ومن ثم فهو حاضر بالضرورة في كل عمل سردي، غير أن حضوره عبر مادته التي يرويها قد تنوعت أشكاله من مجرد كونه ناقلاً للأخبار انطلاقًا من الموروث الشفاهي والإخباري العربي، إلى كونه حاضرًا بذاته في الرواية، إلى كونه حاضرًا عبر إحدى الشخصيات. وقد حددت علوم السرد أنماط الراوي وموقعه من عملية السرد وعلاقته بالشخصية الحكائية (موقع الراوي من شخصياته) في ثلاثة أشكال؛ هي[1]: الراوي العالم بكل شيء (الرؤية من خلف)، الراوي المحايد (الرؤية مع)، الراوي الخارجي (الرؤية من خلف)، وهذا النمط الأخير هو ما تبنته الرواية الجديدة؛ حيث يكون هناك أكثر من راوٍ يسرد الأحداث في الرواية الواحدة (الراوي المتعدد)؛ إذ يتم تقديم الأحداث من خلال وجهات نظر متعددة تصل حد التباين والتعارض أحيانًا؛ حيث يرى كل راوي الحدث من رؤيته الخاصة، ويقدمه كما يراه. وتوصف الرواية المنتمية لهذا الاتجاه «بالرواية (الشيئية)، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث، هناك غالبًا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسية، مع غياب أي تفسير أو توضيح. والقارئ في مثل هذه الروايات يجد نفسه دائمًا أمام كثير من المبهمات، وعليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة».

من هذا الوعي تأتي عدة روايات؛ منها «سحر التركواز» لمي خالد؛ حيث يتم الحكي عبر تعدد الرواة «نيرفانا» الراوية البطلة، و«ليلى المصري» الراوية التي تظهر وتختفي، وتلتقيان في نهاية الرواية مع تجميع خيوط الأحداث، التي لا تكتمل عبر المشاهد السردية عن قصدية في البناء السردي من قبل الروائية.

(١) يعد تنظير جان بويون في كتابه «الزمن والرؤية» هو المؤسس لهذا التقسيم الثلاثي للراوي وموقعه استفادة من أبحاث علم النفس، وتبعه فيما بعد تودوروف، ثم بقية علماء السرد.. يمكن العودة في ذلك، انظر:
سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩): ٢٨٨.
حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط. ٣ (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣).

٦- التداخل بين الراوي والروائي

تعمد كثير من الروايات الجديدة إلى إحداث تدخل من الراوي في سرده للأحداث؛ بحيث يغير موقعه ويخرج عن سياق الحكي إلى سياق الحكم، أو التوضيح، بما يؤدي إلى الاختلاط بين صوت الراوي وصوت الروائي وصوت الشخصيات، أو يبدو كما لو كان ذلك أحد تحولات الراوي دخل نصه، وهو ما تقوم به كثير من الأعمال الروائية المنتمية إلى حداثة السرد والرواية الجديدة، وقد يكون مقبولاً على نحو إيجابي أحيانًا، وقد يكون خارجًا عن سياق العمل في أخرى، وهو ما تكشف عنه أعمال عدة؛ منها «أحزان الشماس» لسعيد نوح، و«معبر أزرق برائحة الينسون» لياسمين مجدي، و«عشق البنات» لهويدا صالح.

الحكاية وطرائق الحكي

تشير طرائق الحكي إلى جوهر علم السرد، فالسرد Narration يتحدد مفهومه على أنه الطريقة التي يتم بها الحكي، أو الكيفية التي تُروى بها قصة أو حدث ما، وهو ما يستدعى بالضرورة الأدوات والوسائل المعينة المستخدمة في ذلك؛ وأولها اللغة ومن ثم طرق تأليف الكلام، وأساليب نظمه في سلك واحد وعلى أشكال مختلفة. فالحدث الواحد يمكن حكيه بطرق عدة (وكذلك الأمر بالنسبة للقصة أو الرواية). وهذه العملية هي جوهر السرد وحقيقته، وهي التي يتم الاعتماد عليها في تمييز أنماط الحكي وفي رصد تحولاته وبنياته ودوالها.

وبما أن الحكي يقوم عادة على دعامتين أساسيتين؛ (أن يحتوي على قصة تضم أحداثًا معينة، وأن تتعين الطريقة التي تُحكى بها القصة) وبما أن السرد يرتبط في مفهومه بالحكي «ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل عام»[١].

(١) المرجع السابق: ٤٥.



فالقصة في مفهوم السرد لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضًا بالشكل أو الطريقة التي يتم تقديم هذا المضمون بها، وهو ما التقطه كمال أبو ديب في اعتماده على مقاربة فلاديمير بروب التي أسس فيها لفكرة الوظائف[1] واعتمادها مدخلًا للكشف عن بنى الحكايات الشعبية في كل التراث العالمي. من هذا المنطلق وغيره تشكل وعي كتابة الرواية الجديدة، فتنوعت اتجاهات وأشكال كتابتها، والحكاية وطبيعة النظر إليها، وطرائق الحكي ومستويات التعامل معها.

أولاً: الحكاية

كانت الحكاية وحبكتها هي الأساس الذي تتمايز به رواية عن سواها، سواء كانت هذه الحكاية تدور حول قصة عاطفية أو سياسية أو اجتماعية أو تاريخية أو فلسفية أو بوليسية... إلخ، وكانت الحكاية تنطلق عادة من حادثة رئيسة واحدة، تتفرع منها أحداث ثانوية أخرى متعددة، وتدور حول بطل أو اثنين، وتأتي بقية الشخصيات للقيام بدور مساند لهاتين الشخصيتين الرئيستين.

أما الرواية المصرية الجديدة فلم تعد تحتفي بالحكاية على النحو الذي كان سابقًا عليها، بل عمدت إلى التخلي عن الحكاية والحبكة وخلخلة المرتكزات التي ظلت مهيمنة لسنوات في طرائق الكتابة. وهذه طبيعة الأدب والرواية على وجه الخصوص في قدراتها غير المحدودة على استيعاب التطورات وابتكارها لحداثات جديدة على الدوام. وكما يشيع في الدراسات النقدية أنه لم يعد يتعلّق الأمر بكوننا نملك حكاية نريد سردها، وعلينا أن نختار نظامًا للسرد، بل يتعلق الأمر أساسًا بالاشتغال على نظام تتولّد عنه حكاية في النهاية[2].

---

(١) فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ٥٦ (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٩).

(٢) Jacques Jouet, “L’Écrivain, artisan des mots”, *Le grand atlas des littératures* (Paris: Encyclopædia Universalis France, 1990): 254.

ومن ثم ظهرت روايات عدة لا وجود فيها لحكاية محددة يتم حكيها عبر الرواية، وإنما هناك مشاهدات ورؤى ترصدها ذات ساردة، وتنتقل بها من مشهد إلى مشهد على طريقة الكشف الشعري، وإلى ذلك تنتمي أعمال؛ منها «سحر التركواز» لمي خالد، وتمارين الورد لهناء عطية، و«شارع بسادة» لسيد الوكيل، و«شهوة الصمت» لأمينة زيدان، و«الأراولا» لمنى الشيمي، و«فانيليا» لطاهر الشرقاوي، و«وقوف متكرر» لمحمد صلاح العزب، وغيرها كثير.

ثانيًا: طرائق الحكي

تحدد عبر تاريخ الكتابة الروائية عدد من الطرائق والتقنيات التي يمكن اعتمادها في سرد الرواية، مثل الوصف المجرد «الحكي عن... من الخارج أو مع المحكي عنهم»، والسرد من الداخل «الراوي العالم بكل شيء»، والسيرة الذاتية «عن الذات أو الآخر»، والاعتماد على الحلم «التجليات لجمال الغيطاني»، وعلى الحوار «عديد من الروايات»، وعلى المذكرت، وعلى الرسائل «وردة لصنع الله إبراهيم مثلاً» ، والمخطوطات «عزازيل ليوسف زيدان، وعربيد عشق آباد لعمرو عافية»، وعلى تيار الوعي «الخباء لميرال الطحاوي»، وغيرها الطرائق التي لعبت الرواية على أوتارها عبر منجزها العريض.

غير أن الرواية الجديدة عملت على الاستفادة من الطرائق السابقة جميعها، والإضافة إليها أو تطويرها أو تجاوزها، مما عمل على إثراء هذه الطرائق وتعديدها، فكان مما أضافته الرواية الجديدة: تعديد الأصوات، وتعديد الرواة وأساليب الحكي «بما يبدو الأمر كما لو كانت هناك أكثر من رواية تحكى في آن واحد»، وتعديد مستويات الخطاب، وتفجير الحبكة، والتفكيك والتقطيع، والاستعانة بتقنيات السينما والتصوير والأفلام التسجيلية والمسرح، إضافة إلى تقنية الحكي التفاعلي «التي أوجدتها التكنولوجيا المعاصرة»، والتي لا تعتمد على الكتابة الورقية في الأساس، ولكنها تعتمد على



التقنيات التكنولوجية المتطورة، والإمكانات التي أتاحتها الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) عبر مواقعها، ولها أربعة أشكال[1]:

- الحكايات الترابطية: تعتمد على شذرات ومشاهد سردية تحتمل إمكانية التنقل بينها دون تتابع أو تسلسل (لا خطية).
- الحكايات الحركية: تعتمد على الوسائط المتعددة (الصوت والصورة والحركة والإيقاع والرسوم المتحركة...) كما في روايتي صقيع، وشات لمحمد سناجلة[2].
- الحكايات الجماعية: تعتمد على إمكانية مشاركة جماعة التلقي في كتابة النص؛ إذ يبدأ النص بكتابة الحدث وتحديد المكان، ويفتح الباب لإمكانات الإضافة في سياق ما تم رسمه من خط مبدئي.
- الحكايات التوليدية: تعتمد كتابة النص المتوالد المؤسس على التغيير في المسارات والبناء؛ بحيث يختلف النص الواحد إذا ما أعيد قراءته أو تلقيه أكثر من مرة، لخضوعه لتحديث كتَّابه المستمر[3].

ومن هنا غدت الكتابة الروائية لا تكتفي بمجرد سرد حكايات شخصياتها وتتبع ما يأتون به من أحداث وحسب، وإنما تعمل على تقديم حكاية وعي الكاتب نفسه في محاولته لاكتشاف ذاته ومساءلة أدوات وطرائق إبداعه، بما يجعل الكتابة نوعًا من اللعب المبدع الواعي المحتفي بالكتابة

(١) يمكن العودة إلى: فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦).

(٢) يمكن الاطلاع على الروايتين عبر روابط عدة على الشبكة الدولية للمعلومات «الإنترنت» بكتابة اسم الرواية في أي محرك بحث، مع ضرورة تنزيل برنامج فلاش ماكروميديا أولاً.

(٣) انتشر هذا الشكل من الكتابة على مواقع الإنترنت (الرواية التفاعلية والقصيدة التفاعلية والمسرحية التفاعلية)، وأصبح له مريدوه وبخاصة من الشباب، وإن كانت نماذجه في المنجز العربي لم تصل بعد إلى نظيرها في الغرب، غير أنه قد بدأ في التشكل وحقق خطوات يمكن لها في وقت قريب أن تمثل اتجاهًا يتجاور مع اتجاهات الكتابة الأدبية الحالية، ويمكن فقط كتابة (رواية تفاعلية، أو قصيدة تفاعلية) في أي محرك بحث على شبكة الإنترنت لاستعراض النتائج.

ذاتها على حساب المكتوب عنه، وهو ما يبرر غياب الحكاية على النحو التقليدي، وهو ذاته ما جعل البعض يتهم الرواية الجديدة بأنها لا تنتمي لعالم الرواية نتيجة لهذا الغياب.

أما على مستوى استخدام الضمائر وعلاقته التقليدية بالسرد - كما يبدو ظاهريًّا -، فإذا كانت كثير من الأعمال تتخذ ضمير الذات الساردة المتكلمة في سردها الروائي، فإن الأعمال السابق ذكرها جميعًا تعمد إلى إحداث التحولات في الضمير السارد بما يوهم بوجود ذوات متعددة، غير أنها تحولات لذات ساردة واحدة.

في رواية «معبر أزرق برائحة اليانسون» لياسمين مجدي، يتبادل السارد والمسرود عنه الأدوار على نحو مستمر، إلى الدرجة التي تصبح فيها الشخصية الغائبة تمامًا عن الرواية هي البطلة الحقيقية «شخصية سبأ» التي تصل إلى مستوى الأسطوري في مزج الواقعي بالمتخيل، والحلم بالحقيقة، عبر مشاركتها مع الراوي الذي لا يتحدث طوال الرواية مع أحد؛ خوفًا من أن يسكن أحلامه، إلا سبأ عندما يغلقان عليهما ضلفتي الدولاب ويغوصان في الظلام الدامس يثرثران عن أحلامهما.

وفي رواية «فانيليا» لطاهر الشرقاوي يبدو السرد كما لو كان مشاهد من أفلام تسجيلية مرئية ترصدها كاميرا تتحرك في الشارع بين الناس، وتلتقط بعض المشاهد من حياة الفتاة العشرينية حافية القدمين التي تبحث عن حريتها وتقرر أن تنهي حياتها في سن الأربعين، دون أن تُعنى كثيرًا بتنظيم هذه المشاهد على نحو ما، وهي تقنية متعمدة من الكاتب، يكشف عنها تحليل البناء النصي رغبة في مخالفة الطرائق التقليدية للحكي.

وفي رواية «الأراولا» لمنى الشيمي يبدو السرد أشبه بفيلم سينمائي متنوع المشاهد، متعدد الأزمان، ولكن في تجاور؛ حيث لا تمضي الرواية في سياق زمني متطور، وإنما في سياق متجاور يصف المشاهد كما تحدث في الواقع متوازية ومتقاطعة ومتشابكة في الآن نفسه.

وتسعى رواية محمد الفخراني «فاصل للدهشة» للتجديد في إطار طرائق الحكي منذ مطلعها؛ حيث تبدأ بثلاثة مشاهد سردية يحكي كلٌّ منها عن مكان باستخدام طريقة الفوتومونتاج، وتأتي عناوينها:



«إيه حرام أكتر.. السرقة ولا الجوع؟»، «أنا عليَّ الدم.. سيبني الليلة»، «روح في مصيبة تاخدك بعيد عن هنا»، وتمثل هذه الأماكن ثلاث عشش، الأولى عشة بدري، والثانية عشة هلال وأمه، والثالثة عشة فراولة، متنقلاً بين الوصف السردي وضمير المخاطب، محيلاً في نهايات بعض الفصول بطريقة شارحة إلى الفصول التالية وما ستعالجه من شخصيات أو أحداث على طريقة الراوي المتماهي مع المتلقي.

أما رواية «وقوف متكرر» لمحمد صلاح العزب فتعتمد المشاهد السردية المنفصلة التي ترصدها عين الراوي عبر شخصية الشاب المراهق في حركته عبر أحياء القاهرة، مستخدمًا ضمير المخاطب «أنت» والوصف مع، لكنه استخدام مراوغ يتنقل عبر الشخصيات متنوعًا بين الضمير أنت وهو وهي في آن واحد، بما يجعل موقع الراوي متنقلاً عبر المشاهد السردية على الدوام.

٧- البناء المعماري في الرواية الجديدة

ليس هناك مستوى واحد للبناء في الرواية الجديدة، فلا الوصف ولا الحوار ولا تيار الوعي، ولا الحكي من خلف، أو الحكي مع، أو من خلال، هي الطرائق الوحيدة التي يخلص لها البناء السردي في الرواية، وإنما يأتي بعضها في شكل مشاهد سردية متجاورة، تكاد تمثل قصصًا قصيرة على نحو ما، لكنها تتجاوز مجرد ذلك، ومنه رواية «شارع بسادة» لسيد الوكيل، و«ملاك الفرصة الأخيرة» لسعيد نوح، و«مسألة وقت» لمنتصر القفاش، و«فانيليا» لطاهر الشرقاوي، و«الأرملة تكتب الخطابات سرًّا» لطارق إمام، و«مواقيت التعري» لهيدرا جرجس، و«معبر أزرق برائحة الينسون» لياسمين مجدي، و«فدوى» لفدوى حسن، و«تمارين الورد» لهناء عطية، و«شهوة الصمت» لأمينة زيدان، و«حكاية الحمار المخطط» لرانية خلاف و«وقوف متكرر» لمحمد صلاح العزب، و«فاصل للدهشة» لمحمد الفخراني، وغيرها كثير.

هذه الكتابة على هذا النحو تخالف السائد المتعارف عليه في السرد الروائي وطرائقه التي كانت تبدأ من نقطة مركزية في السرد (من الماضي إلى الحاضر، أو من الحاضر إلى الماضي بطريقة الفلاش باك، أو بغيرها من الطرق، ولكنها في الغالب الأعم تتخذ مسارًا خطيًّا على مستوى البناء الزمني، إلا أن



بعض النماذج التي قدمتها الرواية الجديدة انطلقت من مشاهد سردية، قد تبدو في ظاهرها مرتبكة لا تنتمي لخط زمني محدد، ولكنها عند تحليلها والوقوف أمام تقنيات بنائها، نجد أنها تصنع مسارها. فهي إما أن تعبر عن الارتباك الحادث في واقع مسارات الأحداث في الحياة من حولنا؛ ذلك أن الأحداث في الحياة متقاطعة ومتشابكة وليست متراتبة، وإما أن تعبر عن آلية اشتغال العقل البشري في رصده للأحداث من حوله، فهو لا يفكر فيها على نحو خطي، وإنما ترد على الذهن بغير ترتيب، ويبذل الإنسان مجهودًا عميقًا في محاولة لترتيبها، وهو ما جاء استجابة لتغير النظرة حول الحدود الفاصلة بين الأشياء، وهدم القطعية في الفصل، والتأكيد على التشابك والالتقاء بين الشيء والأشياء المحيطة به.

وهو ما تعتمده رواية «شارع بسادة» لسيد الوكيل؛ إذ توهم بأنها تحكي قصة وتاريخ شارع بسادة، وإن كانت تحكي مشاهد سردية متجاورة ومتقاطعة لبعض الذين سكنوا أو عملوا أو مروا بشارع بسادة، وتعيد تفكيك هذه المشاهد وتقديم بعضها وتأخير الآخر، كما يكشف عن ذلك رصد مسار المشاهد في الرواية.

وتعتمد رواية «تمارين الورد» لهناء عطية مشاهد سردية تبدو في ظاهرها مفككة؛ حيث ترصد للعزلة والتواصل في الحياة، ومأزق الإنسان الوجودي، وسوء التفاهم في طبيعة حياة الإنسان، ترصد لاشتباك الخيالي مع الواقعي؛ وذلك من خلال شخصية البطلة التي تجري الأحداث (المشاهد السردية) في ذاكرتها غير مرتبطة بزمن خطي على نحو ما هو مألوف.

ومن هذا المنطلق تأتي رواية «حكاية الحمار المخطط» لرانية خلاف معتمدة المشاهد السردية القصيرة، في مائة وثلاث عشرة فاصلة سردية قصيرة هي عدد صفحات الرواية. وهي سرد ذاتي يتخذ مسارات عدة لعل أوضحها محاولة الوقوف على نقاط التشابه بين سلوك شخصياتها الرئيسة «رانية»، و«إسماعيل» من جهة، وسلوك الحمار الوحشي في الغابة من جهة أخرى، سعيًا للوقوف فكريًّا على الفارق بين الإنساني والحيواني، فالحيوان يعبر عن وجوده بحرية ويمارس حياته بتلقائية يشهق عندما يريد ويفعل ما يريد وقتما يريد، والإنسان يفعل ذلك بفطرته، ولكنه شيئًا فشيئًا تحده المدنية وتمنعه

من الحياة في ذاته إلى الحياة بمراعاة الآخرين. فإسماعيل الفنان الذي أحبته رانية، أحبت فيه حالته الأولى قبل أن تلوثه المدن، حالته التي كان فيها كحمار وحشي يشهق بحرية وانطلاق، ويعبر عن ذلك من خلال الفن، ورانية ذاتها في رحيلها المستمر من مدينة إلى مدينة ومن طريق إلى آخر، إنما تحاول بذلك التعبير عن شهيقها والعودة إلى السمات الأولى للحمار الوحشي المخطط الذي تشبه خطوطه الطرقات البيضاء والسوداء في حياتها.

وتعد إحدى التقنيات الأساسية التي اعتمدتها الرواية الجديدة في بنائها المعماري، تقنية تفتيت البناء الزمني، الذي ساعدها على الانتقال وفقًا لمنطق زمن مفتعل، وليس وفقًا لمنطق التراتب والسببية الخطي.

٨- الزمن في الرواية الجديدة

تتفق كل الروايات الجديدة في أنها تسعى لكسر مفهوم الزمن قياسًا إلى الشكل المتعارف عليه في الرواية الكلاسيكية، بل يمثل التعامل مع الزمن في الرواية الجديدة أحد ملامح التمرد على سابقتها، فالوعي بالزمن فيها تطور عن الوعي به فيما مضى؛ حيث كانت الرواية الكلاسيكية تتعامل مع الزمن إما من البداية إلى النهاية، أو من النهاية إلى البداية (الفلاش باك)، أو البدء من الحدث المركزي والتحرك بطريقة (القطع المتوازي) إلى الوراء تارة، وإلى الأمام تارة أخرى توازيًا معها.

أما الرواية الجديدة فيمثل الزمن بالنسبة لها هاجسًا فعليًّا، ومحاولة دائمة لكسره، مما يبدو مع بعضها كما لو كان الزمن مغيبًا، أو مرتبكًا، أو مهشمًا، فلا يسير الزمن على نسق متعارف عليه. بل يضم في بعض الأحيان لحظات زمنية متجاورة أو متوازية، ويضم في الأخرى لحظات زمنية غير متسقة يجمع بينها منطق السرد ذاته. وفي أحيان ثالثة يأتي الزمن في دورات متسارعة تكتمل لتبدأ دورة جديدة. وهكذا على الدوام تتفق غالبية الروايات الجديدة في عدم وجود الزمن الخطي المتنامي، والسعي إلى كسر قدسية النظرة التي كانت تتعامل مع الزمن بوصفه خطوطًا مستقيمة فقط، ليست متعرجة، ولا دائرية، وليست بنية وهمية زائفة كما يشتغل عليها الوعي الفلسفي المعاصر.

وتأتي كثير من الروايات التي تتخذ التجريب في البناء الزمني مسارًا لها، سواء بالعمل على تداخل الأزمنة، أو تشابكها، أو إحداث الخلخلة في البناء في شكل تداعيات وأحلام واسترجاعات، وهو ما يمثل نقطة مركزية في عدم تقبل الذائقة لهذه الرواية، والتي ترى فيها تغييبًا لمفهوم الحكاية المعتمد على التراتب والتسلسل على نحو ما، ذلك أن هذا الوعي لم يزل بعد غير مأهول في النظرة إليه، وهو ما سيتأسس مع تكرار الأعمال الروائية المشتغلة عليه؛ ومنها الأعمال الروائية لمنتصر القفاش «تصريح بالغياب، وأن ترى الآن، ومسألة وقت»، وهناء عطية «تمارين الورد»، ومبارك ربيع «رفقة السلاح، والقمر»، وسعيد علوش «حاجز الثلج»، وأحمد المديني «زمن بين الولادة والحلم»، ويحي أمقاسم «ساق الغراب»، ومحمد الفخراني «فاصل للدهشة»، ومحمد صلاح العزب «وقوف متكرر»، وفضيلة فاروق «اكتشاف الشهوة» وغيرها كثير في أرجاء الوطن العربي مما كان في وعيه التجريب في البناء الزمني ومفاهيمه عبر البناء الروائي.

وهناك أسباب عديدة وراء هذا التعامل مع الزمن بهذه الكيفية؛ منها وعي الكتاب أنفسهم بالزمن بعد هذا المنجز العريض من الاشتغال عليه إبداعيًّا ونقديًّا وعلميًّا، ومنها تأثير السينما على الإبداع بما أنتجته من أفلام شككت في مقاييسنا ومرتكزاتنا عن الزمن؛ مثل أفلام العقل الجيد، وشباب بلا شباب، وغيرها.

في رواية «مسألة وقت» لمنتصر القفاش تتجلى المفارقة في الزمن عبر البنية الرئيسة للحكاية؛ حيث تزوره فتاة كان على علاقة جسدية بها، وتمارس معه الحب، وتترك بلوزتها عنده، وتأخذ بدلاً منها أحد قمصانه، وفي اليوم الثاني يكتشف أنها ماتت غرقًا في عبَّارة (ناقلة أفراد وبضائع) على النيل قبل أن تزوره بثلاث ساعات، وتنبني الحكاية على هذه المفارقة الزمنية.

إن هذا التشكيك في الزمن الذي تحكي عنه الرواية يحيلنا إلى التشكيك في مصداقية ما يحدث لنا زمنيًّا، فهل ما وقع لنا أو أمامنا من أحداث قد وقع بالفعل في الزمن الذي رصدناه أو نتذكر أننا رصدناه فيه، أم أن هناك واقعًا زمنيًّا آخر يتجاوز حدود ما نعرفه إلى ما لا نعرفه؟



أما في رواية محمد الفخراني «فاصل للدهشة» فيبدو الزمن فيها مرتبكًا على مستوى التقاطعات التي يحدثها الرواي فيه، وإن كان التحليل المتأني يكشف عن وعي الرواي بهذا الارتباك الذي يمثل قصدية للتفتيت والتهشيم في مفهوم الزمن، انطلاقًا من أن الأشياء لا تحدث متراتبة كما يتم حكيها لنا، ولكنها في الواقع تحدث متقاطعة متشابكة ومعقدة في آن واحد، ومن ثم في الإمكان تقديمها كما هي دون تدخل في تعديل مساراتها أو تجميلها، فعبر فصول الرواية الأربعة عشر، فإن التبادل بين الحاضر والماضي هو الأساس الذي تقوم عليه الأحداث، دون فصل بين المسرود عنه في الحاضر، والمسرود عنه الذي يتم استدعاؤه من الماضي.

٩- الغاية و الهدف

لا تهدف الرواية الجديدة إلى تحقيق غاية أخلاقية أو مغزى تعليمي، ولا إلى نقل خبرة ومعرفة للآخرين، ولكنها تسعى في المقام الأول إلى اكتشاف الذات، وعلاقتها بالعالم من حولها، وهو ما تؤكده كثير من الأعمال التي قدمت شخصيات ليست معنية بتحقيق رسالة أو غاية في الحياة، كما سبق مع الحديث عن الشخصية في الرواية الجديدة.

ولتحقيق ذلك تعمل الرواية الجديدة على الاحتفاء بالقارئ والسعي نحو الاحتفاظ به على مستويات عدة، منها الاشتباك معه في قضايا وجودية، ومنها إشراكه في حركة العمل، ومنها إغراؤه بالحديث عن الممنوع والمحرم دينيًّا أو سياسيًّا أو جسديًّا، ومنها مساءلته على الدوام، ومنها السعي دومًا نحو الكشف عن الذات، وتلك إحدى مرتكزات ما بعد الحداثة التي ترى الكتابة محاولة لكشف الذات وليس محاولة لتفسير العالم. وعادة ما يتم تقديم هذه الذات بوصفها نموذجًا للذوات الجمعية المحكومة بسياق مجتمع وتاريخ وبيئة ووعي ثقافي على نحو ما.

لا تسعى رواية «شارع بسادة» لسيد الوكيل، إلى تحقيق أهداف وغايات أخلاقية على نحو ما هو مألوف، ولكن تسعى إلى تفكيك الوعي وإعادة تشكيل كثير من المفاهيم المتعلقة بالديني والجسدي على وجه الخصوص.

كذلك الأمر في رواية تمارين الورد لهناء عطية لا تبدو هناك غاية أو أهداف سوى رصد مأزق الإنسان الوجودي، وسوء التفاهم في حياتنا على الأرض، وعلى غرارها تأتي رواية وقوف متكرر لمحمد صلاح العزب في الاكتفاء بتصوير مشاهد من حياة بعض الشباب اليومية، ورواية فانيليا لطاهر الشرقاوي في الاكتفاء بمجرد رصد بعض مشاهد الحياة في منطقة وسط القاهرة، ورواية فاصل للدهشة لمحمد الفخراني في رصدها لعلاقة هامش القاهرة بالمتن.

هذه الأعمال الروائية جميعها وغيرها كثير لم تعد تعتني بتحقيق غاية أو هدف يسعى إلى تغيير المجتمع كما كان الأمر مع المرحلة الواقعية، ولا إلى مناقشة السرديات الكبرى (الحرية، الفساد، السلطة... إلخ) بهدف رصد تحولاتها والعمل على الثورة ضدها، وإنما الاكتفاء بالسرد المنطلق من فكرة اكتشاف الذات ليس إلا.

ثالثًا: أدب الطفل القصصي والشعري في مصر

مرت كتابة القصة للأطفال بعدة مراحل يمكن رصدها عبر تعاقب الأجيال التي استطاعت أن تحفر لنفسها مكان الريادة في الكتابة للأطفال، وفي تطوير تقنيات الكتابة لهم. ويمكن رصد هذه الأجيال على النحو التالي:

الجيل الأول: جيل الكتابة الشعرية القصصية

وهو الجيل الذي اعتمد على الكتابة الشعرية القصصية؛ أي كتابة القصائد الشعرية التي تحكي حكاية بأسلوب مبسط، وبمفردات قريبة من معجم الطفل، وأُنجزت في هذا الصدد قصص اعتمدت على لسان الحيوان والطير. وقد برزت في هذا الشأن أسماء؛ منها محمد عثمان جلال، وأمير الشعراء أحمد شوقي، الذي استحق بقصائده وقصصه الشعرية التي كتبها على ألسنة الطير والحيوان للصغار أن يكون رائدًا لأدب الأطفال في العربية. كما يتربع على القمة محمد الهراوي الذي وضع عددًا من الدواوين الشعرية تناولت القصص العربي والعالمي لصياغته شعرًا يتناسب مع الأطفال، إضافة لتجديده في هذا الفن.

الجيل الثاني: جيل الكتابة النثرية القصصية

يرى البعض أن جذور هذه الكتابة في النهضة الحديثة تعود إلى تاريخ بعيد؛ حيث يربطها البعض بكتابات رفاعة الطهطاوي، وبخاصة كتابه «المرشد الأمين في تربية البنات والبنين»؛ عام ١٨٧٥م، وقصصه المترجمة لحكايات الأطفال؛ مثل «عقلة الإصبع»، إضافة لإدخال الطهطاوي قراءة القصص في المنهج المدرسي.

أما الكتابة الفعلية فتأتي متمثلة في كتابات: علي فكري عام ١٩٠٣م، في كتابه «مسامرات البنات»، ثم كتاب «النصح المبين في محفوظات البنين» عام ١٩١٦م، وكتابات عمران الجمل، وفرج

الجمل، وحسن توفيق، ونعمة إبراهيم، وتوفيق بكر، ومحمد عبد المطلب، وقد غلب الطابع التعليمي على كتابتهم جميعًا.

ثم يأتي الجيل الذي ظهر في الثلث الثاني من القرن العشرين؛ ومنهم كامل كيلاني، ومحمد سعيد العريان، وعطية الإبراشي، وإبراهيم عزوز، وأحمد نجيب، والذين تمكنوا من إنجاز عدة مشروعات؛ منها:

- الاقتباس والنقل من اللغات الأجنبية.
- التبسيط لكتب العرب القدامى، وإحياء التراث العربي، وبخاصة ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، والحكايات الشعبية.
- الكتابة الإبداعية والتأليف لقصص من نسج خيالهم.

الجيل الثالث: الإبداع واستمرار المسيرة

وهو الجيل الذي استطاع أن يستوعب ما بدأه الرواد، وأن يتجاوزهم بحكم التطور وتفوق اللاحق على السابق، وبحكم ما أضافوه من خبرات عالمية، وما واكبوا به قضايا العصر، وما أنجزوه من إبداع لم يزل متحققًا. ومن أشهر أسماء هذا الجيل، عبدالتواب يوسف، ويعقوب الشاروني، وغيرهما.

الجيل الرابع: جيل ما بعد الحداثة

وهو الجيل الذي بدأت تجربته في الظهور بنهايات الألفية الثانية وبدايات الألفية الثالثة، فتفاعل مع قضايا عصره، والمستجدات التي طرأت عليها، والتحولات التي طرأت على شخصية الأطفال، وعلى أساليب تعلمهم، وطريقة حياتهم، وتطور إمكاناتهم العصرية بفعل وسائل الاتصال وتكنولوجيا المعلومات.



اتجاهات الكتابة القصصية في الجيل الرابع

على المستوى المضموني تنوعت الموضوعات التي عالجها كتاب الأطفال في هذا الجيل، ويمكن رصد عدد من الاتجاهات السائدة في الكتابة؛ ومنها اتجاه القصص العلمي، واتجاه التوعية بالقضايا والمفاهيم العالمية المعاصرة، واتجاه تنمية القدرات والذكاءات ومهارات التفكير، واتجاه بناء الشخصية، واتجاه الإمتاع والتشويق، واتجاه القصص التربوي التعليمي.

١ – اتجاه القصص العلمي

وهي القصص التي تدور في إطار توظيف نتائج العلوم التطبيقية ومنجزاتها في سياق أدبي؛ مثل معارف الكون والفضاء وجسم الإنسان والكمبيوتر والحاسب الآلي، والخيال العلمي، والسفر إلى الماضي أو المستقبل عبر آلة الزمن. وقد تطور قصص الخيال العلمي وأصبح ضرورة لتقريب المفاهيم التكنولوجية والمفاهيم المتعلقة بالسوفت وير في عصرنا الحاضر، وأحدثت الميديا ثورة في كتابة القصص العلمي للأطفال والكبار على السواء، فظهرت أفلام عدة قلما تجد إنسانًا لم يشاهدها؛ ومنها مثلاً سلسلة أفلام «حرب الكواكب».

إن القصة العلمية بعامة وعلى اختلاف أشكالها ومستوياتها، تعد مصدرًا مهمًّا من مصادر تثقيف الأطفال وتقريب مفاهيم العلوم إليهم، وهو ما تنبه إليه الإبداع العربي المعاصر، فظهر عدد من المؤلفين الذين تناولوا منجزات العلوم في قصص الأطفال؛ مثل عبد التواب يوسف، ويعقوب الشاروني، ونهاد شريف؛ رائد رواية الخيال العلمي في مصر والعالم العربي.

أما من الجيل الرابع، فقد برزت أسماء عدة في مصر؛ منها السيد نجم (سامح يرسم الهواء)، ورجب سعد السيد «كعكة من الجليد»، ومنير علي الجنزوري «نورا وسالي والإنسان الآلي، بهلول في رحلته العجيبة، معتز وزيزي والقمر الصناعي»، وفتحي أمين «كوكب الأشباح، بعثة إلى أورانيا، عمالقة أطلنطس، قراصنة الفضاء»، وصلاح طنطاوي «ثوار كوكب لوكور، حرب الكواكب، كوكب التاتاريس»، وسمير عبد الباقي «نداء من كوكب ميت، الآلات المفترسة»، ومجدي صابر «اختطاف فوق

القمر، كوكب المتوحشين»، وهويدا حافظ «إنترنتاوي صديقي، أحلام بلوتو الصغير»، بالإضافة إلى العديد من الأسماء في أنحاء الوطن العربي، وبخاصة سورية والأردن ولبنان والمغرب العربي.

٢ – اتجاه التوعية بالقضايا والمفاهيم العالمية المعاصرة

تمثل القضايا والمفاهيم العالمية المعاصرة جملة من التحديات العالمية التي اقتضى على التربية أن تتصدى لها لمعالجتها، وتعليم وتعلم مهاراتها ؛ لأنها تمثل أهمية ليس على المستويات المحلية فحسب بل على المستوى العالمي، فلا يمكن مثلاً اعتماد متعلم لا يمتلك على أدنى تقدير وعيًا حول حقوق الإنسان، والبيئة والمحافظة عليها، والصحة الوقائية والعلاجية، وغيرها من القضايا التي لا تخص بيئة بعينها بقدر ما تخص الأمم مجتمعة؛ بحيث أصبح اكتساب مفاهيم ومهارات هذه القضايا يعد من سمات المتعلم التي لا غنى عنها.

وقد تم رصد هذه القضايا، وتحليل كل قضية إلى مفاهيم رئيسية وفرعية، وقد بلغ ما تم رصده في الأدبيات التربوية إحدى وعشرين قضية؛ وهي[١]: حقوق الإنسان، الوعي القانوني، حقوق المرأة ومنع التمييز ضدها، حقوق الطفل ومقاومة عمالة الأطفال، المهارات الحياتية، البيئة حمايتها وتجميلها، الزيادة السكانية والتنمية، حسن استخدام الموارد وتنميتها، ترشيد الاستهلاك، احترام العمل وجودة الإنتاج، التربية من أجل المواطنة، الوحدة الوطنية ومحاربة التطرف، الصحة الوقائية والعلاجية، الإدمان، السياحة، الوعي المروري، العولمة، التسامح والتربية من أجل السلام، الوعي الضريبي، الديمقراطية، القانون الدولي الإنساني.

وفي إطار الوعي بهذه المفاهيم، وبخطورة هذه القضايا على الوعي البشري بعامة، وعلى ثقافة الأطفال ومستقبلهم بخاصة، وانطلاقًا من أهمية ترسيخ قيم ومفردات هذه القضايا في النفوس وعلى

(١) يمكن العودة إلى كتب القضايا والمفاهيم المعاصرة في المناهج الدراسية (مصر: وزارة التربية والتعليم. مركز تطوير المناهج والمواد التعليمية، ٢٠٠٠)؛ حيث أصدر المركز سلسلة من الكتب توضح خطوات وطرق دمج هذه القضايا.



نحو إجرائي، فقد اهتمت بعض الأعمال الأدبية بها، وعالجها عدد من الكتاب[1]؛ منهم هويدا حافظ وسلسلتها «فرقة الناشط علي».

قضايا البيئة والتوعية بأخطارها

تمثل انتهاكات البيئة موضوعًا مهمًّا من موضوعات أدب الأطفال، بوصفها المحيط المادي الأقرب إدراكًا إلى الأطفال في كافة مراحلهم العمرية، ولأنهم يعيشون فيه بالفعل، ويعانون من سلبياته، ويمتلكون القدرة على التواصل مع جمالياته. وقد تعددت تنويعات قصص وحكايات الأطفال في محاولة لإنقاذ البيئة البشرية بين الكشف عن جماليات البيئة وأهمية المحافظة عليها نظيفة نقية كما خلقها الله تعالى، وبين التوعية بمظاهر تلويثها كما جنت عليها مظاهر الحضارة المعاصرة، وقد تعدد الكتاب والمؤلفون؛ ومنهم ناهد السيد، وبخاصة في رواية «عروس النيل»، وبعض أعمال إيمان سند للأطفال؛ مثل قصة «مدرسة نظيفة.. شارع نظيف».

٣- اتجاه بناء الشخصية

وهو اتجاه قديم قدم الأدب ذاته، فمنذ نشأته ويسعى أدب الأطفال إلى بناء الشخصية في كافة جوانبها النفسية والاجتماعية والبدنية والأخلاقية، غير أن بناء الشخصية يتطور بتطور الزمن والحياة، فما كان يكفي شخصية في القرن السادس عشر، لا يكفي مقومًا للشخصية في القرن الواحد والعشرين. فمع تطور الحضارة وارتقائها، يتطور الإنسان وتنمو متطلباته، وتزداد المهارات التي ينبغي توفره فيها، فعلى سبيل المثال تعد المهارات الحياتية الآن ضرورة لا غنى عنها لأي إنسان صغيرًا كان أم كبيرًا؛ ومن أهمها: مهارات استخدام الكمبيوتر بكفاءة، ومهارات اتخاذ القرار، ومهارات التفاوض

---

(١) سنكتفي هنا باستعراض نموذج واحد فقط، وإن كانت القائمة تزخر بأسماء مبدعين كثر، ينتمي بعضهم إلى الجيل الثالث؛ ومنها قصص السيد القماحي برسوم محسن رفعت، التي اهتم فيها بقضايا المرور، والصحة، والبيئة، وحقوق الإنسان، وغيرها.

والإقناع بالبراهين والحجج العلمية، ومهارات التعامل مع التكنولوجيا في الشارع... إلخ، وهو ما يقتضي جميعه اكتساب مهارات التفكير المنطقي والتفكير التشعبي وغيرها من مهارات التفكير.

وقد تعدد كتاب الجيل الرابع الذين اهتموا بهذا الاتجاه؛ ومنهم عزة أنور في مجموعتها القصصية «شجرة عمرو»؛ حيث تعالج مفهوم الحب عند الأطفال، لتخرج به من مجرد حب الوالدين إلى حب الحياة والكون والفهم الصحيح لمعنى الحب، فتأتي أولى القصص لتدور حول شجرة وثلاثة أطفال؛ كلٌّ منهم يدعي أنه يحبها ويستحق أن تطلق عليها اسمه.. أولهم يعبر عن حبه لها برسمها، وثانيهم يعبر عن حبه بقطف أوراقها الذابلة ورعايتها وريها، وثالثهم لا يقدم لها شيئًا سوى أنه أصغر أفراد الأسرة ويستحق لصغره أن تسمى الشجرة باسمه، ولكن الأب يحسم الموقف، فيرى أن المحب هو من يفعل شيئًا مفيدًا لمن يحبه، ويقدم له ما يساعده على الحياة، وهو ما ينطبق على الطفل الثاني.

وتأتي قصص رانية حسين أمين في سلسلة «فرحانة»، لتضع الطفل في سياق محك التجربة لاختيار سلوكياته التي تتنوع عبر القصص في إطار إكساب المهارات الحياتية المعاصرة، وذلك على الرغم مما أثارته هذه القصص لدى بعض المتلقين؛ حيث رأوا فيها سلوكيات غير سليمة تقوم بها فرحانه الفتاة الصغيرة بطلة القصص في بعض قصصها؛ مثل القصة التي عاشت فيها في حيرة لاختيار فستان تحضر به حفلاً، غير أنها لم يعجبها أي فستان، وفي النهاية خلعت كل ملابسها.

ناهد السيد: «مذكرات مروان في دار الأيتام» تحكي فيها عن حياة الأطفال في دار الأيتام، وكوكب المعرفة للأطفال من سن ١٠ – ١٤، وتنتمي إلى الاتجاه العلمي التعليمي، و«ياليتني كنت أرى لألعب كرة»، للأطفال من ١٠– ١٥، وتتحدث فيها عن الأطفال المكفوفين.

وتأتي أيضًا سلسلة «ولد وبنت» للأطفال من سن ١٠ – ١٤ سنة، للكاتب أحمد صبيح، والتي تتنوع في موضوع حكيها بين التراث والمعاصرة، ولكنها تسعى عبر ذلك إلى مناقشة جوانب معاصرة في حياة الإنسان الطفل، وإكسابهم إياها من خلال تقليد أبطال وشخصيات القصص؛ ومنها مجموعة الصياد الصغير، ومجموعة فانوس رمضان، وغيرها.



كما تأتي قصص نجلاء علام لتعبر عن هذا السياق من خلال الربط بين التراث والمعاصرة، وفي مجموعتها «أمير الحواديت» تؤكد على قيم التعاون والمحبة ومساعدة الآخرين، ومفهوم الجمال الحقيقي، وغيرها من المفاهيم المهمة لحياتنا.

٤- اتجاه تنمية القدرات والذكاءات ومهارات التفكير

كان للنتائج التي توصلت إليها أبحاث المخ ودراسات الطفولة آثارها على أدب الأطفال؛ حيث أكدت هذه الدراسات على إمكانية تعليم وتعلم الذكاء، وتنمية القدرات ومهارات التفكير، وهو ما تعامل معه الأدب على نحو إجرائي من خلال الممارسات والأنشطة الإبداعية التي تنمي مهارات الإبداع والتفكير والخيال، وظهرت أعمال أدبية عدة في هذا المجال؛ منها:

- قصص المغامرات والكشف عن الأسرار؛ ومنها قصص رانية حسين أمين «اختفاء نهر النيل».
- قصص الجاسوسية والكشف عن الجريمة.
- سلسلة الألغاز، وألغاز الأذكياء لمحمد صالح عبد الحفيظ، ومحمد محمود القاضي، ورسوم هناء رشاد.

غير أن هذا الاتجاه يحتاج إلى اهتمام ودعم من قبل كتاب الأطفال؛ إذ إن الفكر التربوي المعاصر يهتم بتنمية مهارات التفكير العليا بوصفها مكونًا أساسيًّا من مكونات الشخصية في حاضرنا ومستقبلنا.

٥- اتجاه الإمتاع والتشويق

الإمتاع والتشويق أحد أهداف الأدب بعامة؛ إذ ينظر الأدب كما تنظر الفلسفة على أن الإمتاع هو هدف في ذاته، بل وجدت عبر تاريخ الأدب اتجاهات تنادي بألا يكون للأدب غاية سوى الإمتاع؛

أي الأدب من أجل الأدب، والفن من أجل الفن، والجمال من أجل الجمال، ومنها على سبيل المثال جماعة البرناسية في كتابة الشعر في الوطن العربي. ومن المعروف أن الإمتاع والترفيه للطفل وللإنسان عمومًا يحقق له التوازن النفسي ويجعله مقبلاً على الحياة، قادرًا على القيام بأعماله بجودة وإتقان، وهو ما حققته أعمال أدبية كثيرة منذ جيل الكتابة الأول، وبخاصة كامل كيلاني الذي خصص قسمًا كاملاً من كتاباته للإمتاع، ثم واصل جيل الكتابة الرابع المسيرة مستفيدًا من التقنيات البصرية والصوتية المعاصرة، ومن الأعمال البارزة لكتاب هذا الجيل:

سلسلة «حكايات رياض الأطفال» لمحمد عبد الله خير الدين ورسوم مصطفى بكر، ومنها كتاكيتو وقشر الموز، وكتاكيتو وحنفية المياه، وكتاكيتو وزجاجة الدواء، وكتاكيتو والتليفزيون، وكتاكيتو ومفتاح الكهرباء.....

سلسلة «حكايات ظريفة جدًّا» للمؤلف نفسه، ورسوم عبد الرحمن بكر، ومنها القرد والتمساح، وأرنوب الشقي، وانتقام الثعلب المكار، والغراب الكذاب، والأرنب ملك الغابة، والرجل والنمر، ورعب في الغابة، والحمار الغبي، وغيرها، وهي قصص تجمع بين الحكي وبين تدريب الأطفال على تلوين الصور المرسومة والمعبرة عن مشاهد القصة.

حكايات عدلي رزق الله الرسام التشكيلي؛ ومنها القط يحب الغناء، والفانوس والألوان، والنقطة السوداء، وأم الظل، وغيرها كثير في سلسلته التي يؤلف حكاياتها ويرسمها بنفسه.

غير أنه ينبغي التأكيد على أن الإمتاع والتشويق لا تخلو قصصه من معالجة القيم والتقاليد، وبخاصة ما يتعلق منها بالعلاقات الاجتماعية والدعوة للسلوكيات الحسنة، واكتساب القيم الحميدة.

٦- اتجاه القصص التربوي التعليمي

ظهرت أعمال أدبية قصصية تهدف لتعليم أهداف ومهارات المقررات والمواد الدراسية المختلفة، وبخاصة في الأهداف العامة والمعارف والمهارات الأساسية؛ مثل الطاقة والحرارة في العلوم، وبناء



الجملة وأنواع الكلام والمفرد والمضاد والجمع في اللغة العربية، والحدود الجغرافية والمعالم السياحية في الجغرافيا، وأسس تشغيل الكمبيوتر وأساليب تطبيق البرامج في الحاسب الآلي، وغيرها من المقررات والعلوم الدراسية.

إن استقراء الأدب الذي أنتجه كتاب الجيل الرابع، يكشف عن غياب بعض الموضوعات الأدبية أو تراجعها إلى الوراء، على الرغم من هيمنتها في الأجيال السابقة عليهم؛ ومنها مثلاً موضوع الدين والقصص الديني بعامة، مقارنة باهتمام عبد التواب يوسف وأحمد بهجت بالموضوعات الدينية في قصصهم، كذلك تراجعت قصص الأساطير والخرافات إلى أن كادت تنمحي مقارنة بالجيل الأول الذي شكل هذا الموضوع بالنسبة له مادة ثرية. كما أنه قد تراجعت الموضوعات التي تدور حول المعلمين والعلماء من كبار السن، وحل محلها الموضوعات التي تدور حول أساليب البحث عن المعلومات التكنولوجية ومن ثم اعتماد الأطفال أبطال الحكايات على أنفسهم وليس على غيرهم من الكبار.

إن هذا التطور يمكن النظر إليه من المنظور الإيجابي على أنه يمثل خطوات تقدمية في سبيل مواكبة الأدب للحياة المعاصرة، وسد الفجوات الحالية في ثورات العلوم المختلفة، هذه الفجوات التي أضحت تمثل خطرًا على مستقبل الأمم جمعاء «وبخاصة التي تستهلك المعلوماتية ولا تنتجها». كما أن المنجز الذي استطاع الأدب القصصي أن يقدمه حتى الآن عن الموضوعات التي تراجعت، يعد كافيًا إلى حدٍّ ما؛ إذ إن الأجيال المتعاقبة من أعلام أدب الأطفال الذين تم ذكرهم، أو الذين لم يذكرهم الكتاب ولكن أعمالهم باقية وخالدة في ذاكرة التاريخ، هؤلاء جميعًا استطاعوا أن يناقشوا جميع الجوانب تقريبًا في هذه الموضوعات. ومن المعلوم أن أدب الأطفال لا يَقْدَم ولا يبلى؛ لأنه أدب لا يرتبط بأحداث زمانية أو سياسية بعينها، ولكنه أدب عام يحمل الإبداع والتشويق والقيم والمضامين، بدليل بقاء قصص ألف ليلة وليلة وقصص عبد الله بن المقفع كليلة ودمنة، وقصص كامل كيلاني وعبد التواب يوسف ويعقوب الشاروني، وغيرهم كثير وكثير حتى يومنا هذا، وستظل باقية للأجيال القادمة يجدون فيها المتعة ذاتها، ويكتسبون منها القيم ذاتها.

غير أنه يظل مدخل المعالجة مهمًّا أيضًا، فالحداثة مطلوبة دومًا في معالجة الموضوعات ولا يُستثنى من ذلك الموضوعات الدينية ذاتها، فمثلاً من المهم كتابة قصص عن أطفال معاصرين جدًّا، ويؤدون واجباتهم الدينية على أكمل وجه، كأن يقوم الأطفال أبطال القصص من أمام الكمبيوتر لأداء الصلاة، وأن يتحروا الصدق في ممارساتهم، وأن يراقبوا الله في أعمالهم، فالعزلة التي تفرضها التكنولوجيا ووسائلها على البشر، تقتضي ضرورة التأكيد على المفاهيم الدينية من مراقبة أفعال العباد والحساب الأخروي وغيرها مما يشكل صميم العقائد الدينية، والتقاليد والقيم الإنسانية. فما أخطر أن تنسى الإنسانية إنسانيتها في سياق الجري وراء الحضارة والتحضر، وما أخطر أن تذوب هويتنا الثقافية العربية الأصيلة في خضم الثورات العالمية المعاصرة التي تجتاحنا شئنا أم أبينا.

الكتابة الشعرية للأطفال

لمعت في الكتابة الشعرية للأطفال في نهاية الألفية الثانية ومطلع الثالثة، أسماء رائدة في مصر؛ مثل أحمد سويلم، وأحمد زرزور، وإن كانت الكتابة الشعرية للأطفال، بوجه عام، تشهد تراجعًا يومًا بعد يوم على عكس القصة التي يتزايد عدد كتابها؛ ربما استجابة لانفجار السرد العربي والرواية والقصة، على خلاف ما يواجه الشعر العربي عمومًا من تقلص قياسًا لما كان عليه سابقًا.

وتأتي تجربة أحمد سويلم للأطفال متميزة يمكن رصدها عبر محاور ثلاثة؛ هي:

الدواوين والقصائد (بستان الحكايات، وأتمنى لو، وأنا وأصدقائي، وأحب أن أكون، وواحة الحيوان، ويقول المثل العربي، وفلسطين عربية)، ولا يزال الإبداع مستمرًّا.

المسرح الشعري: حيلة الضعفاء، الحارس الأمين، جائزة الحمار، جماعة القرود، هل يتوب الثعلب؟



الدراسات والكتب: أطفالنا في عيون الشعراء، وشعراء كتبوا للأطفال، والفكر الإسلامي وثقافة الطفل العربي، وديوان الفتى العربي، وهو مختارات لقصائد من التراث الشعري العربي تتناسب مع الفتيان والفتيات لحسان بن ثابت شاعر الرسول ﷺ، وعلي بن أبي طالب رضي الله عنه، والمتنبي، وغيرهم.

جيل الحداثة وما بعدها

وهو الجيل الذي يأتي نتاجه متزامنًا مع نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة، وهو جيل متعدد الأسماء؛ منهم شريفة السيد «مفاجآت نجوى في إجازة نصف العام، وكراسة رسم»، وأحمد فضل شبلول، وعبده الزراع، وغيرهم.

رابعًا: ظهور أشكال جديدة بوعي جديد

لقد كان للقفزة التي حققتها البشرية في التواصل (ثورة الاتصالات) أثره في التقريب بين المبدعين وتواصلهم على نحو سمح لهم بما يمكن تسميته الاشتراك في التأسيس لأشكال أدبية جديدة؛ بحيث لم يعد في مقدور جماعة أو مبدعي دولة ما أن ينتسب لهم ظهور هذا الشكل الجديد.

ففي السنوات الخمس الأخيرة (٢٠٠٩ - ٢٠١٤م) ظهرت أشكال جديدة في الكتابة الأدبية؛ منها على سبيل المثال القصة القصيرة جدًّا، والكتابة الشعرية النصوصية، وعقدت لها في مصر مؤتمرات تبنتها مؤسسات كبرى في بعض الأحيان (مؤتمر القصة القصيرة جدًّا في مكتبة الإسكندرية عام ٢٠١٣م)، وتبناها أفراد خارج مفهوم المؤسسة في أحيان أخرى (الملتقى الثاني لقصيدة النثر ٢٠٠٩م)، واشترك في تبنيها أفراد مع المؤسسات في أحيان ثالثة (ملتقى الكتابة الجديدة ٢٠١٢م) وغيرها كثير، وجميعها كان دوليًّا تشارك فيها أفراد من أنحاء الوطن العربي، وتواضعوا على ملامحه الأولية.

القصة القصيرة جدًّا: السمات والجماليات

تكشف السمات العامة للقصة القصيرة جدًّا عن ملامحها الكلية؛ والتي منها:

- الاعتماد على السرد بوصفه خصيصة من خصائص الكتابة القصصية، أي على ضرورة وجود الشخصية والحدث والحبكة والتأثير، مع إمكانية التجاوز عن بعض العناصر الأخرى التي قد ترى القصة القصيرة جدًّا أنها سمات وليست جوهرًا أي يمكن الاستغناء عنها، وإذا حضرت فلا ضير؛ مثل الزمان والمكان والإسهاب في الوصف، وغيرها من العناصر التي يرى كتابها أنه يمكن الاستغناء عنها.

- تجاوزها لمستوى الإخبار المحض (حكي خبر في صورة قصصية) إلى مستوى الإبداع المحض، ذلك أنها تتحقق فيها كل سمات الأدبية كما تحدث عنها علماء السرد؛ بارت، تودوروف، ياكبسون، وحتى الشكلانيين الروس من قبلهم، أو من أتي بعد هؤلاء؛ أمثال ياوس وريفاتير وغيرهم.
- أنها تتشكل جماليًّا انطلاقًا من مبادئ الاختزال والتكثيف، وهي سمات بدأ الحديث عنها مع قصيدة النثر (وتأصيل سوزان برنار لذلك)[١]، ومن ثم فإن حضور الشعرية بملامحها في القصة القصيرة جدًّا يعد هو الملمح الأهم، وهو أيضًا مكمن البحث عن جماليات تشكلها.
- أن العامل الأهم في حضورها - وجهة نظرنا - هو التسارع المتزايد في المفاهيم التي أشار إليها إيتالو كالفينو في كتابه «ست وصايا للألفية القادمة» والتي صدقت عليها التكنولوجيا بحضورها وهيمنتها على كافة أشكال الحياة فما كان يحدث في أزمان أصبح في الإمكان حدوثه في لحظة، وما كان يستحيل حمله لثقله أصبح في الإمكان حمله في شريحة إلكترونية، وأعني حجم الكتب والموسوعات التي غدا حملها على قرص مرن أو صلب لا يكلف البشرية كثيرًا.

(١) مع الوضع في الاعتبار الاختلاف المفهومي بين الوعي الكولينالي والوعي الأنجلو ساكسوني لقصيدة النثر، وبخاصة فيما يتعلق بالطول والقصر والاختزال والإطالة، والوعي العربي ذاته يتأرجح بين هذين الوعيين.